Rivista Musicale Italiana.

Volume X. — Anno 1903.

FRATELLI BOCCA EDITORI
TORINO
MILANO - ROMA - FIRENZE

Rappresentanti generali per la Germania e l'Austria-Ungheria
BREITKOPF & HÄRTEL — LEIPZIG.
1903

INDICE DEL VOLUME X

MEMORIE

ARTE CONTEMPORANEA

✠ MEMORIE ✠

Una messa e un inno a 53 voci di Orazio Benevoli. (*)

Il 25 settembre 1628 veniva consacrata dall'arcivescovo conte Paride Lodron la nuova cattedrale di Salisburgo.

Già da ben quattro anni fervevano i preparativi per questa festa, non però al solo scopo di far intervenire i principi stranieri alla consacrazione del grandioso edifizio, ma anche perchè essi coll'occasione vedessero le nuove fortificazioni, l'armamento delle piazze forti, costruite in previsione di una guerra. Si voleva dare agli alti personaggi invitati ed al popolo, che d'ogni parte sarebbe affluito, uno di quegli spettacoli che fanno epoca, e ai quali ben di rado avviene di assistere. Nella costruzione di questa chiesa si mirava nientemeno che a superare l'opera di Bramante e di Michelangelo, la basilica di San Pietro, non nella grandiosità delle dimensioni, ma nella giustezza delle proporzioni e nell'armonia delle parti (e per lungo tempo si credette ancora da alcuni che questo scopo fosse stato raggiunto). Ma durante la costruzione i piani vennero modificati.

Secondo il progetto del primo architetto Scamozzi la capacità interna doveva essere di 18000 persone, mentre da Santino Solari da Como, che fu il costruttore definitivo, essa venne ridotta a 10000 persone. La lunghezza venne ridotta da 441 piedi a 313, e la larghezza da 121 a 111. Ai lati del presbiterio vennero collocati due organi, ai quali nel 1675 se ne aggiunsero altri due; nel 1850 tutti

(*) Questa Messa e l'inno si pubblicano nella X annata dei « *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* » (Monumenti dell'arte musicale in Austria), 1903, Vienna, Artaria e Co.

questi organi vennero soppressi. Il grande organo del coro fu costruito nel 1702 e restaurato in questi ultimi tempi.

Naturalmente si volle che anche le composizioni musicali da eseguirsi in quest'occasione fossero in armonia colla grandiosità e collo stile dell'edifizio.

Stefano Bernardio, maestro di cappella della Cattedrale, venne incaricato di comporre un *Te Deum*, che fu eseguito il 24 settembre 1628 durante la traslazione delle reliquie dei Santi Ruperto e Vigilio. L'incarico di comporre la messa solenne per il giorno della consacrazione fu affidato al giovane compositore romano Orazio Benevoli, che in quell'epoca aveva appena 26 anni. Non si è potuto accertare se egli abbia diretto in persona l'esecuzione di questa messa, o se almeno vi abbia assistito; ma è verosimile che egli stesso abbia portato a Salisburgo la sua colossale partitura, e che ne abbia preparata e diretta l'esecuzione sul suo manoscritto (che attualmente si conserva nel Museo Civico di quella città); e sarebbe appunto in quest'occasione ch'egli avrebbe stretto le conoscenze, alle quali dovette di essere chiamato a Vienna ed a Praga nel 1643. Egli si trattenne in Austria due anni; poi (nel 1646) ottenne il posto di maestro di cappella della chiesa di Santa Maria Maggiore, e ancor nello stesso anno fu nominato direttore della Cappella vaticana. Egli morì in Roma nel 1672, in età di 70 anni.

Due anni prima della consacrazione del duomo di Salisburgo si era fatta quella della cattedrale romana. Nell'arte romana di quel tempo predominava lo stile grandioso, colossale, sopratutto nell'architettura e nella musica, queste due arti unite da così stretti vincoli di parentela. Come il Sommo Pontefice è superiore in autorità a tutti i Vescovi, così si voleva che la sede suprema della Chiesa vincesse tutte le altre nella grandiosità delle creazioni artistiche destinate alla glorificazione di Dio e della Chiesa stessa. Nella musica si volevano sopratutto eclissare i maestri veneziani. Ma, allo stesso modo che in natura le nuove forme e i nuovi mezzi non debbono la loro produzione e la loro evoluzione semplicemente a cause esterne, così anche nell'arte ogni incremento, ogni progresso è determinato da un'intima necessità. Mentre nei secoli XIII e XIV la composizione era di regola a 3 voci, nel corso del secolo XV divenne normale quella a 4 voci, e già nella scuola romana dei tempi di

Palestrina si andò accentuando il predominio della composizione a 5 voci.

E dentro questi limiti si può ancor sempre rispettare nella composizione l'autonomia e le esigenze di ciascuna voce. Ma ove si oltrepassi questo numero, non si tratta più di coordinazione, ma piuttosto di subordinazione. Ogniqualvolta Palestrina ed i suoi contemporanei fanno uso di un maggior numero di voci, entra in campo il sistema antifonico del coro doppio; da questo alle vere composizioni a due o più cori non v'è più che un passo. E questo passo i maestri veneziani l'avevano già fatto da gran tempo, e coscientemente. E per di più essi creavano ai gruppi vocali una veste istrumentale con grande varietà di tinte.

Ora, benchè la Cappella Sistina si attenesse strettamente alla tradizione vocale della liturgia, la grandiosità della nuova basilica della Cristianità cattolica rendeva necessario almeno un aumento di mezzi vocali. A soddisfare queste nuove esigenze si adoperarono non solo i maestri di cappella di San Pietro, come Paolo Agostini, Virgilio Mazzocchi, O. Benevoli, ma anche i maestri di cappella di altre chiese romane, come Antonio Maria Abbatini ed altri. Ben presto questi maestri cominciarono ad associare alle voci gli strumenti; in questo caso l'esecuzione non aveva luogo in San Pietro, ma in altre chiese, per quanto almeno risulta dalle notizie che abbiamo in proposito.

Riguardo al numero delle voci impiegate in queste opere a più cori, gli scrittori cadono frequentemente nell'esagerazione; in realtà non vi si usavano più di quattro o al massimo sei cori a quattro voci, come afferma anche Antimo Liberati, un discepolo di Benevoli, nella sua lettera ad Ovidio Persapeggi, nella quale egli ha per il suo maestro lodi senza fine.

Anche Baini, che ebbe per le mani molte partiture di quest'epoca, parla solo di 16, 24, e in rarissimi casi 30 voci, che equivalgono quindi a 6 o 7 cori (con Basso continuo). Fétis ed alcuni altri dopo di lui sostennero che le opere a 12 cori erano a quei tempi comunissime. Nelle partiture di questo genere che io ho veduto a Roma, a Bologna e altrove, di regola non si va oltre i 3 o 4 cori (cioè 16 voci); una delle eccezioni si conserva nell'Archivio della Cappella Giulia in Roma, ed è la partitura di un *Kyrie* a 48 voci,

divise in 12 cori a 4 voci (soprano, contralto, tenore e basso), con Basso continuo.

N'è autore G. O. Pitoni (1657-1743), che nell'ultimo periodo della sua vita (a partire dal 1719) fu maestro di cappella a San Pietro; questa sua opera gigantesca (la cui partitura è alta 108 cm. e larga 80) rimase incompiuta. Nelle partiture delle opere, in cui le voci sono rinforzate da strumenti, si trovano più righi che non in quelle delle opere vocali a più cori; ma anche in questi casi ordinariamente non si oltrepassano le 16 voci reali, perchè gli strumenti per lo più non fanno che rinforzare le voci dei cantori, e solo negli interludii, nelle introduzioni e nell'accompagnamento di « assoli » ad una o più voci hanno un andamento autonomo. Neppure a quei tempi l'esecuzione di opere di questo genere era cosa di tutti i giorni. Si afferma, è vero, che tali composizioni erano allora in voga anche a Salisburgo; ma è un fatto che i fanciulli del coro della « *Kapellhaus* » nel 1618 erano di regola soltanto undici, nel 1647 tredici, e solo eccezionalmente se ne impiegarono venti. Per la festa della consacrazione del Duomo si dovette ricorrere a numerosi elementi ausiliari; ai cantori ordinari (vicari del coro, eunuchi, cantori e musici di Corte) si aggiunsero i « *canonici ad nives* » e cantori di altri paesi. Anche i trombettieri di Corte e i timpanisti militari presero parte all'esecuzione.

Ci manca ogni notizia intorno al numero degli esecutori. Nei ragguagli stampati del tempo non troviamo che un breve cenno sulla festa e qualche parola di lode (« Relazione e descrizione della traslazione delle reliquie dei due Santi ..... nella nuova cattedrale, e della dedicazione e consacrazione di questa ..... », Salisburgo 1628. « *Basilicae Metropolitanae Salisburgensis dedicatio ..... a Thoma Weiss* », 1629). Ne riportiamo qui le cose principali: « Dopo la processione ebbe luogo nella Cattedrale un'esecuzione musicale veramente degna di lode, a cui presero parte ogni sorta di strumenti e tamburi, nonchè i più valenti musici, raggruppati in 12 cori distinti; fra le composizioni eseguite è degno di nota sopratutto il *Te Deum* ..... ». « Per la consacrazione della chiesa si cantò una bellissima messa solenne ». Il padre benedettino Thomas Weiss narra, a pag. 43 dell'opera citata sopra: « *Tum autem Phonascus D. Stephanus Bernardi Veronensis, Musicorum suorum maximum nu-*

merum in Choros distribuit, quot censes? duodenos affirmo, quos proiecta e parietibus, quae vocant Oratoria (de marmore composita) ubique exponebat. Hic omnia plena panduris, testudinibus, tubis, buccinis, fistulis, citharis quaeque alia musicis instrumenta sunt. Venitur ad Te Deum Laudamus, o Numen, o Coelites! sonatur, cantatur, psallitur: pene in templo non sunt, qui audiunt. Altissime praesentes penetravit, non vana opinio se in Coelo, revera inter Coelites adesse, idcirco tam ad pietatem abstinentes nemo et tam clausus nemo, cui non aut ambrosium suspiriolum, aut supplex verbulum elapsum fuisset». Qui si parla dunque dei 12 cori, che erano collocati negli oratorii (dove allora stavano i due organi). Le denominazioni latine degli strumenti fanno supporre che oltre agli strumenti indicati nella partitura si siano impiegati nell'esecuzione anche dei liuti bassi (archiliuti, tiorbe) per una più ricca realizzazione del Basso continuo. Sembra poi che il numero degli esecutori sia stato quasi superiore a quello degli uditori, e che questi si siano sentiti trasportare in cielo da quella musica. Ma null'altro ci è detto riguardo alla messa. Qui troviamo l'esatta descrizione di ogni arco di trionfo, il numero delle cartuccie sparate durante la processione e la messa solenne, troviamo notizie particolareggiate intorno all'argomento, alla sceneggiatura e ai personaggi (Diana, Febo, Nettuno, Ninfe) della commedia rappresentata nel pomeriggio, e una descrizione minuziosa dei fuochi artificiali, con unite illustrazioni; ma riguardo all'esecuzione musicale non troviamo altro che quello scarno cenno. Eppure essa fu il solo di quei festeggiamenti che avesse un alto significato artistico, fu un vero monumento eretto dall'arte musicale a riscontro del monumento architettonico. Neppure nelle descrizioni posteriori, come nella «Cronaca salisburghese» di Franz Duckher von Hasslaw (1666), nella «Cronaca di Salisburgo» di Zauner (1796), e in altre storie della città, troviamo alcuna notizia a questo riguardo. Le descrizioni della traslazione delle reliquie sono già un po' più particolareggiate; vi si parla di timpanisti militari con 13 trombettieri, suonatori d'ogni genere, confraternite con cantori; del cantico dei 18 angeli (fanciulli), alcuni dei quali «suonavano arpe e liuti», e del grande organo chiamato «il corno» (*das Horn*). Nell'Archivio arcivescovile di Salisburgo esiste un manoscritto: «*Ritus in actu solemnis translationis...*» dove sono indicati i pezzi

corali che i cantori dovevano eseguire (fra cui anche il *Te Deum*). Del resto nè qui nè nell'Archivio governativo si trova alcun altro documento a questo riguardo. Si troverà forse ancora qualche notizia negli Atti che i Bavaresi, durante l'occupazione di Salisburgo (cioè dal 1810 al 1814), trasportarono dall'intero territorio di Salisburgo a Monaco e quivi conservarono, perchè il Governo austriaco non pensò più a reclamarli. La Commissione bavarese incaricata dell'esecuzione di questo trasporto aveva appunto di mira i documenti di interesse artistico. Alcuni documenti personali della storia dell'arte austriaca si trovano quindi negli Archivii della Baviera.

Sembra che la sopradetta Commissione bavarese ci tenesse di più ai documenti che alle partiture; infatti il prezioso manoscritto di cui ora parliamo rimase a Salisburgo, dove si conserva tuttora, nel Museo civico. Quest'opera è in istretta connessione coll'arte austriaca in generale, di cui Vienna era allora il centro. La messa è una prova eloquente della precoce diffusione che l'arte barocca, sôrta in Italia al principio del secolo XVII, acquistò nel campo della musica. Vi troviamo ancora molte caratteristiche del Rinascimento; ma alcuni tratti accennano già direttamente ai primi cultori dello stile barocco, ad es., ad Händel, tanto nei motivi quanto nella trattazione dei cori. Questa messa non deve però esser considerata solo come il prodotto di uno stile di passaggio, ma ha un alto valore artistico, perchè è l'opera di un giovane entusiasta e pieno di genio, di un artista eletto e dotato di grande maestria tecnica. Noi cercheremo ora di dimostrare, per quanto è possibile colla parola e coll'analisi, la verità di quest'affermazione. Facciamoci dunque ad esaminare più da vicino questa messa.

La partitura della messa e dell'inno comprende 54 righi: 16 vocali, 34 istrumentali, più due parti d'organo e un Basso continuo. Secondo le indicazioni della partitura i cori sono così disposti: Choro I: «8 voci in concerto» (2 soprani, 2 contralti, 2 tenori e 2 bassi) con un organo; Choro II: 2 violini, 4 viole (2 in chiave di contralto e 2 in chiave di tenore); Choro III: 2 oboe, 4 flauti (2 in chiave di violino, 1 in chiave di contralto, 1 in chiave di tenore); Choro IV: 2 clarini (trombe), 2 cornetti, 3 tromboni (contralto, tenore, basso); Choro V: «8 voci in concerto» (2 soprani, 2 contralti, 2 tenori e 2 bassi, come nel coro I); il Choro VI non

porta alcuna speciale indicazione, ed è composto di archi, come il II, cioè: 2 violini, 4 viole (2 in chiave di contralto e 2 in chiave di tenore).

Seguono poi nella partitura 2 gruppi portanti le denominazioni: « I Loco » e « II Loco », composti ciascuno di 4 trombe (2 in chiave di violino, 1 in chiave di contralto e 1 in chiave di tenore) con timpani; infine un organo e, come basso numerato, il « Basso continuo ». Noi abbiamo dunque 2 cori vocali ad 8 voci, 2 cori di violini a 6 voci, 1 coro ad 8 voci di strumenti di legno a fiato, 3 cori di ottoni (cioè uno a 7 voci, nel quale possono essere compresi i cornetti, a causa della loro imboccatura, e altri due composti ciascuno di 4 voci e due timpani), e finalmente due organi e un Basso continuo, cioè in tutto: 16 voci di canto, 12 strumenti ad arco, 6 strumenti di legno a fiato, 15 d'ottone, 2 paia di timpani, 2 organi. Tutte queste voci formano 2 gruppi principali: il primo consta del 1° coro vocale ad otto voci reali con un coro a sei voci di archi, un coro ad otto voci di strumenti di legno a fiato, e un coro a sette voci di ottoni, più un organo; il secondo comprende l'altro coro vocale ad otto voci reali, un coro a sei voci di archi, due cori di ottoni a quattro voci, con due timpani ciascuno, e un organo. Il « Basso continuo » compendia in sè tutta la partitura, come « basso seguente », e le serve nel tempo stesso di sostegno armonico; nella nuova edizione, che ora se ne pubblica, esso è svolto dalla mano esperta del Dr. Karl Nawratil. Il « I Loco » si trovava probabilmente dalla parte del primo gruppo principale, perchè l'intera partitura è concepita sul tipo antifonico, e la parte d'organo del 1° coro doppio è indicata anche nei punti in cui il « I Loco » entra in azione senza parti vocali. Noi dobbiamo immaginarci gli esecutori collocati ai lati dell'oratorio, presso i due organi di cui parlammo. Nella distribuzione dei gruppi nei singoli cori troviamo alcune singolarità; anzitutto le due voci di clarino, in apparenza fanno parte del *Choro III*, mentre in realtà appartengono al gruppo dei cornetti e dei tromboni; inoltre, lasciando da parte i due cori di trombe, non sono indicati nella partitura che 5 cori, mentre anche il 2° coro di archi dovrebbe essere distinto colla denominazione di *Choro VI* dal secondo coro vocale; così la composizione del secondo gruppo principale sarebbe analoga a quella del primo. Nei due cori di archi si trova ora l'indicazione:

« 6 Viol. », ora quella: « 2 Viol. » « 4 Viole »; sembra tuttavia che l'autore abbia fatto ciò senza alcuna intenzione prestabilita. I due righi superiori in chiave di *Sol* vengono eseguiti da violini, e i quattro inferiori (due in chiave di contralto e due in chiave di tenore) da viole; oggidì per le due voci più basse si potrebbero usare violoncelli invece di viole. Noi troviamo qui la struttura corale in uso nelle composizioni strumentali di quei tempi, i gruppi o famiglie di strumenti del medesimo tipo. Così insieme a 2 flauti in chiave di *Sol* ne troviamo uno in chiave di contralto e un altro in chiave di tenore; in alcuni punti i flauti vengono invece divisi in due gruppi, che comprendono anche i righi degli oboe.

Della famiglia dei tromboni troviamo qui usati il contralto, il tenore e il basso, di quella delle trombe il soprano, il contralto e il tenore. Attualmente per le voci più basse si potranno senz'altro usare dei tromboni, ove non si disponga di trombe-basse. Tutti questi cori vengono usati ora in « ripieno », ora in passi « a solo ». Le otto voci del corpo vocale cantano ora in coro reale (avendo ciascuna di esse uno sviluppo suo proprio), ora come « soli » (cioè ad una voce). Agli svariati aggruppamenti vocali e strumentali si alternano passi « a solo » delle singole voci; e il « solo » ed il « ripieno » non sono mai contrapposti fra loro contemporaneamente nella stessa voce di un coro.

Le « 8 voci » del corpo di canto sono svolte « *in concerto* » come è detto nella partitura. Sia nel « solo » che nel « ripieno » le parti vocali sono trattate nello stile concertato dei tempi moderni, cioè del principio del secolo XVII. Esse gareggiano cogli strumenti, e secondo il bisogno si uniscono ad essi o se ne separano, li imitano ovvero si contrappongono ad essi; è una vera lotta che avviene fra i diversi gruppi. E da ogni cosa traspare l'alto scopo religioso ed artistico dell'autore. È difficile dare un'idea della varietà che questo artista seppe ottenere con grande economia di mezzi; per riuscirvi bisognerebbe fare un'analisi minuta dell'intera composizione. A tale riguardo quest'opera è un vero modello di stile policoro.

Malgrado le sue proporzioni colossali essa è di una chiarezza tale, che riesce relativamente più facile a comprendersi di tante partiture moderne aventi un numero molto minore di voci. Nella musica moderna abbiamo ben pochi esempi di questo genere: alcuni passi dei

« *Maestri cantori* » di Wagner, del « *Requiem* » di Berlioz, e delle composizioni sinfoniche di Gustavo Mahler, in cui però il numero dei righi è sempre almeno di un terzo più piccolo che nell'opera di cui parliamo. Riccardo Strauss non ha saputo distribuire così bene le voci, nè dare alle sue partiture tanta chiarezza.

Orazio Benevoli fu il re delle masse musicali; egli seppe trattarle con mano ferma e con tatto squisito d'artista. Valga come esempio il *Sanctus:* dopo una breve introduzione dei due cori di archi, contrapposti fra loro antifonicamente e in composizione omofona, i bassi *soli* del secondo corpo vocale incominciano colla prima parte del motivo dell'introduzione, in armonie diatoniche ascendenti, a cui i bassi *soli* del primo corpo vocale rispondono con sequenze, imitati dai contralti *soli* dei due cori. Questa prima parte si svolge sull'accordo di tonica (*do magg.*). A questo punto i soprani *soli* dei due cori « attaccano » colla dominante; seguono ad essi, sempre alternando accordi di tonica e di dominante, le rimanenti voci, parzialmente rinforzate da trombe soliste, finchè alla 12ª battuta le schiere celesti intonano a pieno coro, e a brevissimo intervallo fra loro, il *Sanctus*, a cui gli angeli rispondono da ogni parte con violini e strumenti a fiato. Questa parte si chiude sull'accordo di dominante, alla 16ª battuta. Col « *Pleni sunt coeli* » incomincia la 2ª parte, in cui è abbandonato il motivo della prima, e si ha invece una serie di accordi pieni, eseguiti ad otto voci dai due cori riuniti. Alla 23ª battuta i cori si frazionano in gruppi di 4 voci, che cantano alternatamente la gloria di Dio; e nelle due ultime battute (27-28) di questa parte si riuniscono di nuovo per glorificare Iddio colla maggior pompa possibile. Una breve figura secondaria dei violini, che si trova nella battuta 19ª, viene ripresa dagli strumenti di legno a fiato, e continuata in successione ascendente. Questa parte si chiude sull'accordo di tonica, dopo alcune insignificanti digressioni armoniche; essa è tutta in misura pari. La 3ª parte è formata dall'« *Osanna* » ed è in misura dispari $\left(\frac{3}{4}\right)$ e in *sol maggiore*. L'esecuzione ne è affidata ai *soli;* le voci uguali di ciascun gruppo vocale sono riunite a coppie, che si alternano fra loro: soprani, tenori, contralti, bassi, e poi di nuovo tenori. L'accompagnamento è affidato all'organo, e le voci sono inoltre rinforzate da adatti strumenti: così ai soprani ed ai tenori sono unite due coppie di strumenti ad arco, ai

contralti gli strumenti di legno a fiato, ai bassi gli ottoni, e sempre quelli dell'altro gruppo principale. *Soli* e strumenti si alternano per gruppi o secondo il loro timbro particolare. A questo punto i solisti sviluppano un vivace motivo a semicrome; poi tutto il coro intuona l'« *Osanna* », a cui seguono accordi cadenzati, che pongono fine a questa parte. Ad essa segue il « *Benedictus* », che è di nuovo nella tonalità principale di *do maggiore*. Il tema viene dapprima accennato e intonato antifonicamente dai cori di trombe. Poi i cori vocali si riuniscono per eseguirlo a 4 voci, in stile fugato. Poscia i bassi soli prorompono nel grido: « *Osanna* » (battuta 72), al quale fa subito eco una parte del coro, mentre l'altra parte seguita a ripetere il tema del « *Benedictus* »; par quasi che le voci vadano a gara nell'adorare Iddio. I due temi s'intrecciano fra loro in contrappunto doppio alla decima, e sembra che non vogliano più separarsi. Un gruppo canta « *Benedictus* », e l'altro « *Osanna* ». I soprani dei cori salgono fino al *la*², gli strumenti si uniscono man mano alle voci, il movimento cresce, finchè alla battuta 100 il tema figurato dell'*Osanna* ottiene il sopravvento sul tema più calmo del « *Benedictus* ». Questo cantico si chiude infine con una larga cadenza in « Adagio ».

Se facessimo l'analisi di tutte le altre parti di questa messa, vi scopriremmo sempre nuove forme, combinazioni ed aggruppamenti. Ci limiteremo a citare le cose più importanti, indicando pure i luoghi corrispondenti. Troviamo usato il « Tutti » (ossia l'insieme di tutte le voci e di tutti gli strumenti) nel periodo a 16 voci dell'Introduzione del *Kyrie* (triadi sulla parola « *Kyrie* », occupanti un'estensione di oltre 5 ottave), e così pure al principio del 2° *Kyrie*, in cui s'ha un'allusione ritmica al 1° *Kyrie*, e un vivace motivo affidato agli strumenti a fiato. Troviamo pure usate tutte le voci e gli strumenti in massa in alcuni punti dell'inno, ad esempio alla battuta 14, ed anche nel *Sanctus*, alle parole « *domine Deus Sabaoth* », come già abbiamo visto. Straordinaria è la varietà che si osserva nel succedersi dei passi di *ripieno* e degli *assoli*, ad esempio nelle prime 13 battute del *Sanctus*, nell'*Osanna* e nel *Benedictus*. I cori, dapprima riuniti, si separano, per riunirsi un'altra volta, come nel « *Pleni sunt coeli* ». Inoltre nella composizione corale il numero delle voci varia continuamente; essa è ora a dieci voci, ora

ad otto, come nella 27ª battuta del 1° *Kyrie* e alla fine della 2ª parte dell'inno; i due cori vocali ora sono separati e contrapposti (coro doppio), come alla fine del *Gloria*, ora invece riuniti a formare un solo coro a 4 voci, come nelle introduzioni del *Benedictus* e dell'*Agnus*. E la stessa varietà s'incontra anche nella disposizione e nel succedersi delle voci *a solo;* in esse l'autore ha speciale riguardo alle esigenze del testo, pur non perdendo di vista quella varietà che è desiderabile dal lato puramente musicale. Alcune volte i *soli* sono tutti riuniti, generalmente per intonare un nuovo tema, come ad esempio alle parole: « *cum Sancto Spiritu* »; altre volte invece si contrappongono in due gruppi di sei voci, come nel *Christe* (battuta 66), oppure in gruppi di quattro o di tre voci, a modo di coro doppio, come nella 1ª parte dell'inno e nell'*Incarnatus* (in cui ciascun gruppo consta di 2 soprani e un contralto con violini *soli*). Noi troviamo altrove tre coppie di *soli*, che dapprima attaccano separatamente, e poi si riuniscono; infine ad esse si aggiunge il coro (nel « *Quoniam tu solus* » del *Gloria*).

Talvolta i *soli* di ugual timbro procedono di conserva, come i 4 bassi uniti ai tromboni nel *Crucifixus* (che è pieno di tetra solennità), oppure sono trattati a modo di coro doppio (come nel *Credo*, battuta 194).

In certi punti le diverse coppie di *soli* entrano in azione successivamente (tenori, contralti, soprani), come nella 2ª parte del *Gloria* (battuta 30 e seg.), e sono accompagnate da strumenti diversi, come all'« *Et in Spiritum* », dove i due soprani e i due contralti sono accompagnati dai 4 flauti e dagli oboe, e i due tenori dagli ottoni, o nell'*Osanna*, dove i due soprani sono accompagnati dalle sequenze dei violini, i due tenori da quelle dei violini uniti agli ottoni, i due contralti da quelle degli ottoni uniti agli strumenti di legno a fiato, ecc. Occasionalmente i *soli* procedono insieme, *a capella*, sostenuti soltanto dal *Basso continuo* (v. l'« *Ex Patre natum* » del *Credo*, o il « *Miserere* » dell'*Agnus*, battuta 12), con sempre nuovi pensieri musicali. Il graduale *crescendo* ottenuto col far entrare in azione prima i *soli* e poi il coro e gli strumenti, la progressiva introduzione di motivi in tutte le voci (come nell'« *Et vitam* » del *Credo*, battuta 201), il canto *a solo* con accompagnamento *a solo* di strumenti, l'*insieme* dei cori vocali e degli strumenti — tutti

questi mezzi, tutti questi diversi timbri sono usati dall'autore con una varietà veramente ammirabile.

I cori vocali sono « in concerto », in gara con gli strumenti. L'orchestra ha diverse missioni: ora fa l'introduzione, come nel *Benedictus*, ora eseguisce interludii, come fra il « *Dona* » e l'« *Agnus* » (battute 56-64). Talvolta il motivo principale viene dapprima messo innanzi dagli strumenti, come nel *Kyrie*, oppure intonato da essi a modo di fanfara e ripreso poscia dalle voci, come all'« *Et resurrexit* ». Esso ora è esposto pesantemente in tutta la sua interezza, ora invece appare distribuito fra i gruppi più svariati; il sistema dell'aggruppamento degli strumenti in famiglie o cori è qui nel suo pieno vigore. In certi punti le orchestre unite ai due corpi vocali sono contrapposte l'una all'altra nella loro totalità: così nel *Kyrie*. Altre volte (e ne abbiamo esempi pure nel *Kyrie*) esse non fanno che rinforzare i cori vocali, oppure prendono viva parte al *concertato* delle voci del canto. Di quando in quando gli strumenti sono usati individualmente; così i cornetti e i tromboni, che accrescono la dolcezza del « *qui sedes ad dexteram Patris* » nel *Gloria* (battuta 114), i tromboni nel *Crucifixus*, i flauti e gli oboe usati per caratterizzare lo Spirito Santo, all'« *et in Spiritum Sanctum* » del *Credo* (battuta 130); ovvero sono collegati alle voci del canto che hanno con essi maggiore affinità di timbro. Gli strumenti ad arco a volte formano come lo sfondo del quadro, hanno, per così dire, la stessa missione dell'organo e del Basso continuo; altre volte tacciono affatto.

Gli organi servono sopratutto a dare una solida base all'intera composizione ed a collegare fra loro le diverse parti; questo còmpito è fra essi ripartito secondo il bisogno. Abbiamo già accennato alla supposizione che per il Basso continuo si siano ancora impiegati altri strumenti. In questa composizione non si può fare alcuna distinzione fra temi vocali e temi strumentali, perchè voci e strumenti prendono parte in ugual misura alla loro esecuzione, e sovente sono fusi insieme in un sol tutto. Non si può dire che i temi contenuti in quest'opera siano veramente caratteristici e fecondi di combinazioni; sembra piuttosto che l'autore nel crearli abbia avuto riguardo sopratutto alla loro eseguibilità da parte di grandi masse vocali e strumentali; e qui sta il lato debole di questo stile. Quando le voci sono divise in due gruppi contrapposti, questi hanno talvolta temi

loro proprii (v. ad es. i *soli* del *Kyrie*), e allora si vede che l'autore ha cercato sopratutto di rendere più brillante l'esecuzione solistica. Nei passi di « Tutti » troviamo talora temi volgari, d'intonazione quasi popolare; così, ad esempio, nella penultima parte del *Gloria*. In alcuni temi, poi, si può osservare una certa « aria di famiglia »; così il tema dell'« *et vitam* » rassomiglia un po' troppo a quello del « *descendit* » nel *Credo*.

Non di rado i temi vengono scomposti in motivi, come nel coro di archi dopo il « *qui tollis* » del *Gloria* (battuta 59), dove un tema appare composto direttamente di due motivi; altre volte i motivi vengono sottoposti a modificazioni. Di quando in quando, come al principio del *Benedictus*, l'entrata di un tema è, per così dire, annunziata da uno dei motivi del tema stesso.

In questo stile concertato si ha per lo più un tema principale e un tema d'accompagnamento; serva come esempio il principio del 2° *Kyrie*, col motivo d'accompagnamento del basso, che viene mantenuto fino alla battuta 106. Tuttavia il compositore, che aveva ricevuto la sua educazione artistica nella scuola romana e secondo le norme della migliore tradizione, trovava più adatta per la Chiesa la contrapposizione contrappuntistica di due temi; e ne troviamo esempi alla fine del 1° *Kyrie*, nel *Gloria* (alle battute 65 e 145), nel *Credo* (alla battuta 41 e seguenti) e altrove; i due temi contrapposti sono sempre in contrappunto doppio all'ottava, alla decima o alla duodecima. I bassi si limitano quasi esclusivamente a fornire una base armonica alla composizione, secondo le esigenze dello stile concertato, tranne i casi in cui prendono parte ad un intreccio polifonico d'imitazioni. Tuttavia anche nel basso troviamo qua e là usato il contrappunto; così, ad esempio, nella seconda parte dell'inno (*la min.*, battuta 51 e seguenti). Qui non troviamo però lunghe fughe, bensì soltanto pezzi fugati, che si possono considerare come le forme embrionali della fuga classica, e di cui troviamo esempi anche in altri autori di quel tempo, e nelle opere di autori teoretici posteriori (Martini, Paolucci). I pezzi fugati di questa messa hanno uno sviluppo breve e ristretto (v., ad esempio, l'*Agnus*). La risposta ai temi si effettua anche come nella fuga tonale (v. il *Christe*). Il compositore si serve della forma dello *stretto* per ottenere il *crescendo;* ne troviamo un esempio alla fine del 1° *Kyrie*, dove c'è anche una

fuga doppia, non meno concisa e breve delle fughe semplici. Più accurato ci appare l'autore nel trattare il canone, di cui troviamo esempi nei bassi al principio del *Gloria*, negli archi alla battuta 59 e seguenti, nei bassi *soli* alla battuta 108, come pure nel *Crucifixus* e nel *Confiteor* (battuta 184, nei tenori), e via dicendo. Oltre alla fuga e al canone, l'autore adopera anche un'altra forma musicale: la *passacaglia*, parte per ragioni puramente musicali (come nel « *Gratias* » del *Gloria*), parte anche in connessione colle parole del testo (come alle parole « *et unam sanctam* ..... *Ecclesiam* » nel *Credo*, pag. 58). In questo secondo esempio, dopo una breve introduzione, colla quale si apre un nuovo periodo, i soprani, i contralti ed i tenori attaccano con un pedale, mentre i bassi sviluppano a modo di canone una figura, che viene poi proseguita a modo di passacaglia dai contrabassi. Il pedale e il *Basso ostinato* qui simboleggiano la fermezza, l'incrollabilità della fede. Anche lo svolgimento della 2ª parte dell'inno si avvicina alla passacaglia, per le ripetute sequenze del Basso continuo.

La struttura musicale di questa messa è affatto rispondente alle esigenze di una sensata ripartizione del testo liturgico. Nella nuova arte musicale del Rinascimento ogni cosa è proporzionata, e quasi rischiarata dai nuovi mezzi armonici della tonica e della dominante, e dei toni somiglianti (cioè dei toni maggiori e minori che hanno gli stessi accidenti in chiave). La tonalità principale della messa e dell'inno è quella di *do maggiore*, schiettamente maggiore. Non v'è alcun bisogno di chiamare ionica questa tonalità; i tempi nuovi avevano portato un grande cambiamento nella concezione tonale dei suoni. Anche dove l'autore in apparenza si attiene alla tonalità ecclesiastica, in realtà si tratta di una tonalità moderna. Così nel *Crucifixus* l'autore usa una fittizia tonalità lidica, senza indicare in chiave l'accidente ♭ (quest'alterazione si considera come sottintesa, come si usava fare nella *musica ficta* medioevale), mentre indica sempre espressamente col *B cancellatum* l'annullamento del ♭; in realtà qui si tratta di una vera tonalità di *fa maggiore*. Le poche modulazioni che s'incontrano in questa messa, si effettuano pure in questo modo, e soltanto alle tonalità di *sol maggiore*, *fa magg.*, *re magg.*, *la min.* e *mi min.* L'andamento armonico manca d'indipendenza e ci appare perciò convenzionale (v. la fine del 2° *Kyrie*

il «*Pleni sunt coeli*»). Ciascun periodo della composizione si svolge nell'àmbito di una sola tonalità; ed anche il quarto periodo del *Gloria* (dalla battuta 108 fino al «*Quoniam tu solus*»), che incomincia in *mi min.* e termina in *sol magg.*, è un'eccezione che conferma la regola. Nelle ripetizioni di un medesimo gruppo l'autore ricorre ai cambiamenti tonali, per evitare la monotonia. Ad esempio nell'*Agnus* prima del *Dona* si ripete tre volte l'invocazione «*Agnus Dei .....*» separata dalla preghiera «*Miserere nobis*», e ogni volta in una tonalità diversa.

Alla fine l'autore riunisce l'*Agnus* col *Dona*, appunto come abbiamo visto che ha riunito il *Benedictus* coll'*Osanna*. La separazione dell'invocazione dalla preghiera nell'*Agnus* non si può dire legittimata dal testo, ed è piuttosto inspirata da considerazioni d'indole puramente musicale. La triplice ripetizione dell'*Agnus* è perfettamente conforme all'uso tradizionale, soltanto la tradizione è qui interpretata in un modo un po' diverso dal solito.

Del resto tanto nell'ingegnosa struttura di questo *Agnus* quanto in tutte le altre parti di questa messa e nei loro rapporti reciproci si nota la stessa mirabile nitidezza di contorni. Si consideri il finale del *Credo*, l'*Amen*: vario nella condotta e nell'aggruppamento delle voci, ricco di tinte e poderoso d'effetti, esso è tuttavia di una limpidezza cristallina. Esso forma una degna *coda* al *Credo*, in cui la divisione e l'aggruppamento dei diversi periodi musicali si modella esattamente sulla struttura del testo. Noi troviamo qui periodi principali suddivisi in periodi secondari, distinti fra loro da stanghette di divisione o da una speciale indicazione, come «*a quattro*», ovvero riconoscibili dal cambiamento di misura o di tonalità.

Ma la divisione dei gruppi è determinata sopratutto dal cambiamento dei motivi; ogni altro cambiamento non ha che un valore secondario, anche il cambiamento di misura. È vero che di quando in quando l'autore contrappone fra loro periodi a misura pari e periodi a misura dispari, ma non di rado egli passa da un periodo all'altro senza alcun cambiamento di misura. Delle misure pari egli per lo più adopera soltanto la misura $\frac{4}{4}$ (C) e delle dispari le misure $\frac{3}{4}$ e $\frac{3}{2}$. In certi punti della partitura sembra che l'autore faccia uso di misure composte; in realtà si tratta sempre di misure

semplici, la cui falsa apparenza è in connessione storica colla notazione più antica. E questo è un progresso. Allorchè singoli passi del testo devono essere nettamente distinti fra loro, come nel *Credo*, l'autore ricorre occasionalmente anche al cambiamento di misura e di ritmo. All'*Incarnatus* in $\frac{3}{2}$ segue il *Crucifixus* in $\frac{4}{4}$; però il periodo seguente «*Et resurrexit*» si distingue dal precedente solo per la tonalità. Benchè manchi ogni indicazione di tempo, questo periodo deve essere eseguito in movimento piuttosto accelerato, come contrasto a quello sostenuto del *Crucifixus*. A quel tempo i compositori lasciavano la cura di questi particolari alla perspicacia del direttore. In generale essi sottintendevano un «*tempo giusto*», quale risultava dal valore tradizionale della *semibrevis*. Nei casi in cui il testo richiedeva in modo evidente un cambiamento di tempo, essi non credevano necessario di indicarlo sulla partitura. Ma nei casi dubbii, ovvero quando volevano che l'esecuzione fosse perfettamente conforme ai loro intenti artistici, essi mettevano un'indicazione di tempo, oppure un segno dinamico. Così in questa partitura noi troviamo l'indicazione «*Allegro*» al «*Qui tollis peccata*» del *Gloria*, e al «*Cujus regni*» del *Credo*, l'indicazione «*Presto*» nella coda del *Gloria*, e alle parole «*et exspecto resurrectionem*» del *Credo*, l'indicazione «*Adagio*» dove è menzionato il Giudizio finale (battuta 121), e al «*Confiteor*» del *Credo*, come pure alla fine del *Sanctus* e dell'*Agnus* per ottenere un «allargando»; come si vede adunque l'autore si serve di queste indicazioni per ragioni ora poetico-musicali, ora puramente musicali. L'autore non usa che una sola volta l'indicazione «*piano*», per caratterizzare la paurosa potenza dell'Invisibile, alle parole «*et invisibilium*»; si vede che qui egli intendeva assolutamente che questa sfumatura dinamica fosse eseguita, mentre in altri punti si affida al buon senso e alla perspicacia del direttore. Delle altre indicazioni di esecuzione, introdotte nell'uso dai monodisti e dai madrigalisti di quel tempo, non si trova qui alcuna traccia. La parola «*Tarde*» (a pag. 71 della partitura) è un resto di epoche antichissime, passato dal canto corale alla musica sacra mensurale. «Tardi» devono essere i *soli* nell'attaccare l'*Osanna*, non per scetticismo, ma quasi sentendosi indegni di cantare la gloria di Dio. V'è inoltre una ragione d'indole tecnica, ed

è che le figure a semicrome devono esser trattate con una certa cautela.

Ma il coro, col quale si chiude questa parte, non deve più attenersi a questa indicazione, e canta senza indugio in possenti accordi le parole « *in excelsis* ».

Così noi vediamo la musica seguire passo passo le parole del testo. E come il *Credo*, così anche il *Gloria* ha una struttura affatto conforme alle esigenze del testo. Il *Kyrie* è diviso in tre parti, secondo l'antico uso corale. In questo periodo del Rinascimento il testo non era ancora divenuto il tiranno della musica, e il compositore conservava ancor sempre una certa indipendenza. Gli scarsi chiarimenti al testo (ad es., alle parole « *descendit* » e « *ascendit* ») erano già in uso durante il periodo aureo della musica « *a capella* ». L'estensione normale delle voci di canto è limitata; il soprano arriva solo una volta fino al *la*[4]. Le figurazioni sono ancora esenti da barocchismo e servono a dare maggiore risalto alle caratteristiche del testo (v. ad esempio, la figura di crome degli archi, alle parole « *et exspecto resurrectionem* », o la figura dei bassi unita ai cori nella battuta 27 dell'inno), e maggiore vivacità alla composizione musicale. E malgrado le proporzioni colossali dei mezzi usati dall'autore, troviamo in ogni cosa la stessa moderazione.

La polifonia e l'omofonia vengono dall'autore usate alternatamente, o contrapposte fra loro in gruppi diversi, appunto come i *soli* e il *ripieno*. Qui troviamo passi in cui si esplica tutta la potenza delle masse musicali (come alle parole « *Dominus Deus Sabaoth* » e nelle chiuse di singole parti), passi di una mirabile grandiosità; ma vi troviamo pure l'espressione degli affetti dell'anima, come nel bellissimo *Crucifixus*, che deve il suo particolare colorito tetro e solenne ai 4 bassi uniti coi tromboni; in altri punti (come, ad es., alle parole « *cum Sancto Spiritu* » e al principio del *Sanctus*) le voci susurrano misteriosamente, ovvero hanno grida di giubilo che rapiscono l'uditore e quasi lo invitano ad unirsi anch'egli al canto (come, ad es., subito dopo le parole « *cum Sancto Spiritu* », o nella glorificazione del « *Deum verum de Deo vero* » nel *Credo*, e del Santo patrono nell'*Hymnus*). L'uso di tutti questi mezzi non appare mai diretto a produrre un'impressione strepitosa sull'uditorio, ma è invece sempre inspirato da un'intima necessità artistica. E più che

naturale che l'autore, per potersi servire di questi mezzi, sia costretto a sacrificare qualche cosa, e che l'opera sua non abbia la nobile semplicità di una composizione a quattro od a cinque voci; non si può quindi farne carico all'autore.

Nell'*Hymnus* unito alla messa, e cantato in onore di San Ruperto patrono di Salisburgo, l'autore ha invece di mira piuttosto l'effetto esteriore, e perciò fa maggiore sfoggio di mezzi. Si tratta di un vero pezzo decorativo; e del resto nè la poesia, se così si può chiamare il testo di questo inno, nè la persona del Santo patrono di Salisburgo, erano tali da destare in modo speciale l'estro musicale del compositore.

Il testo latino fu redatto da un poeta salisburghese « *in the worst possible style* », in uno stile veramente orribile. Esso è composto in versi sciolti, e quasi si potrebbe credere che si tratti di un madrigale tradotto in latino. La struttura dei versi è basata unicamente sull'accento, invece che sulla quantità delle sillabe; nella prima parte troviamo delle dipodie dattiliche acatalettiche, che si possono considerare come tetrapodie accentate e pronunciate dattilicamente. Nella seconda parte abbiamo tetrapodie trocaiche acatalettiche accentate, con passaggio al metro giambico. La chiusa poi non ha alcuna analogia coi metri latini, ed è accentata affatto alla libera. Il compositore s'è impadronito di questo ammasso di parole e l'ha diviso in due parti ben distinte; la prima è in *do magg.* e in misura $\frac{4}{4}$, e comincia con *soli* a 4 voci del 2° coro, che s'alternano armonicamente nel canto e sono accompagnati superiormente da violini *soli* (nel che si comincia subito a vedere la ricerca dell'effetto, che s'incontra pure in tutto il resto della composizione). Alle battute 14-15 entrano in azione le rimanenti voci e strumenti (fra cui strumenti a fiato da otto piedi), in *ripieno*, senza il minimo lavorìo polifonico; il sistema del coro doppio ha uno speciale risalto nella battuta 27, dove ai due cori ad otto voci si unisce una figura del basso, che si continua in cadenzamenti uniformi fino alla battuta 42. La seconda parte incomincia col metro giambico « *felix dies, terra amoena, dies voluptatum plena, qua Rupertum celebramus* »; essa è in *do* e in *la min.* e si apre con un nuovo motivo. Lo eseguiscono i due bassi *soli* del 1° e del 2° gruppo vocale, dapprima imitandosi, poi riuniti; due violini li accompagnano a bassa voce. Alla battuta 51

entra in campo un nuovo pensiero musicale, che è eseguito dal contralto *solo* e dal tenore *solo* del primo gruppo vocale, 'e accompagnato dagli archi e dal Basso continuo svolto in contrappunto; già abbiamo detto che le sequenze di quest'ultimo sono sul tipo di un *Basso ostinato.* Dopo ripetuti episodii il duetto è continuato dal tenore e dal soprano, a cui seguono di nuovo il tenore ed il contralto, finchè alla battuta 57 gli strumenti a fiato mettono innanzi un nuovo motivo in *do maggiore*, e alla battuta 59 entra in azione tutto il coro con antifone dei due soprani; troviamo qualcosa di analogo nel 1° Coro della « *Passione secondo Matteo* » di Bach. Questa parte si chiude in *do maggiore*, colle solite cadenze, ed è seguita dalla ripetizione della prima parte; la forma musicale di quest'inno è quindi quella a tre parti.

Le due opere di cui parlammo (messa ed inno) sono modelli imperituri dello stile policoro; in esse noi troviamo tutti i pregi e tutti i difetti di questo stile, che allora non era ancora divenuto una vana parvenza, e stava ancora in intima connessione col fiorente sviluppo della polifonia vocale del secolo XVI. L'autore si serve di tutte le risorse di questo stile, per quanto glielo concedono le proporzioni gigantesche dell'opera sua. Confrontando fra loro tanto le voci di uno stesso coro, quanto quelle di due o più gruppi corali distinti, vi troviamo sempre la stessa condotta indipendente, contrappuntistica. Occasionalmente fra i diversi gruppi esiste la stessa relazione che fra le singole voci di un intreccio polifonico. I gruppi strumentali ora si riuniscono in un sol corpo colossale coi gruppi vocali, ora invece sono usati a dare vita, colore, perfezione armonica al tutto. Fra i mezzi della scuola veneziana e quelli dell'autore di cui parliamo v'è lo stesso rapporto che fra la chiesa di San Marco e quella di San Pietro. Uno degli architetti di quest'ultima chiesa, Bramante, vagheggiava anzi di innalzare sulla basilica di Costantino la cupola del Pantheon, appunto come nello stile musicale policoro sulla solida base fornita dalle armonie degli organi si eleva l'edifizio istrumentale, e su questo torreggia in tutta la sua pienezza l'edifizio polifonico vocale. Benevoli fu uno dei primi grandi maestri che, educati nelle tradizioni della scuola romana del Cinquecento, consacrarono tuttavia il loro sapere e il loro genio a questo nuovo indirizzo stilistico. La sua fama ha sfidato i secoli; l'ammirazione che

egli ha sollevato nei suoi contemporanei si è trasmessa di generazione in generazione fino ai nostri giorni. La sua arte venne relegata tra i ferravecchi, nuovi indirizzi stilistici si affermarono, ma la sua fama rimase. Il suo discepolo Antimo Liberati, in una lettera all'amico Ovidio Persapeggi, lo giudica « *nel maneggiare l'armonia ecclesiastica a più cori senza pari* »; e lo stesso giudizio fu espresso nelle forme più svariate dai più eruditi cultori della scienza musicale. Benevoli deve esser preso a modello da quanti vogliono scrivere a più voci. Il dotto padre Martini, che fu il critico più spietato dei suoi tempi, nel suo *Esemplare, ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto* (1774), cita un passo di Benevoli come modello di composizione fugata a 4 voci, e parla spesso di lui con grande ammirazione, celebrandone l'« *artificiosa tessitura del contrappunto, ben intesa distribuzione dei soggetti intrecciati, ben disposte ligature, contrappunti dilettevoli, giuste e perfette relationi* ». Anche G. Paolucci, nella sua *Arte pratica di contrappunto*, cita un passo di Benevoli, con espressioni di altissima stima. Burney trova che Benevoli ha superato in genialità e valentìa ogni altro compositore di musica armonico-polifonica; e a lui fanno eco anche Kiesewetter ed Ambros.

Non bisogna però cadere nell'esagerazione, come ha fatto un contemporaneo di Benevoli, F. M. Bonini, in un suo dialogo, l'*Ateista convinto*, nel quale uno degli interlocutori afferma che Benevoli « *non solo è giunto allo stile del Palestrina, ma di gran lunga l'ha superato* ». L'uno e l'altro sono sommi nel loro genere, e se da un lato l'arte di Palestrina è più nobile ed eletta, dall'altro anche l'arte di Benevoli ha la sua ragion d'essere, ed è vano ogni tentativo di sminuirne il valore con inopportuni confronti, come fece Baini. Questi era un noto panegirista di Palestrina, e consacrò la sua vita a tesserne le lodi, e a denigrare tutti coloro che potevano recare ombra al suo idolo. Nel suo esagerato entusiasmo egli battezza senz'altro come « stile palestriniano » lo stile *a capella*, che allora aveva già raggiunto il suo pieno sviluppo; a maggior ragione quindi dobbiamo andar cauti nell'accettare i suoi giudizi su alcuni altri contemporanei di Palestrina, fra i quali v'è appunto Benevoli, le cui opere sono da lui giudicate in blocco « *musiche confuse, clamorose, di membra sproporzionate, prive totalmente della imitazione della*

natura ». Ma la sua voce si perde in mezzo al coro unanime delle lodi tributate al grande maestro. Lo stile policoro ha le sue particolari condizioni di vita, è uno stile privilegiato, *sui generis*. Il servirsi di mezzi possenti e molteplici non è un titolo di biasimo per un compositore, come non è un titolo di lode il servirsi di mezzi scarsi e limitati. La questione è unicamente di vedere che cosa sa fare l'autore con questi mezzi, come li impiega, e se il contenuto è adeguato ai mezzi stessi. Tuttavia non si può negare che le opere di questo genere richiedono sforzi straordinari da parte degli esecutori; il desiderio di renderne più possente e vario l'effetto finisce per diminuire la probabilità di ripetute esecuzioni delle opere stesse, e così una cosa viene sacrificata all'altra. Può darsi benissimo che la messa di Benevoli non sia stata eseguita che una sola volta. È importante a questo riguardo il giudizio di un eletto artista, troppo presto colpito dalla morte: l'Hupfauf (Peregrinus), maestro di cappella del duomo di Salisburgo, che come seguace della scuola orchestrale moderna aveva un orecchio specialmente esercitato per questo stile policoro. Nella sua *Geschichte des Kapellhauses* (Storia della Cappella di Salisburgo), egli scrive con ragione: « Anche a provetti musicisti occorrerebbero lunghi anni di studio prima di riuscire a superare le difficoltà tecniche di tali opere, e ad eseguire con correttezza anche solo relativa le più difficili composizioni melodico-contrappuntistiche della letteratura musicale sacra d'ogni paese e d'ogni età, come, ad esempio, la gigantesca Messa di Benevoli e il *Te Deum* di Stefano Bernardio ». Le composizioni moderne di questo genere, come, ad es., il « *Requiem* » di Berlioz e la « *Graner Festmesse* » di Liszt, sono ad esse di gran lunga inferiori, tanto nella tecnica contrappuntistica quanto nella trattazione delle voci. Se da un lato i moderni hanno una più ricca tavolozza musicale, Benevoli dall'altro sa maneggiare le masse con più abile strategia, sa rendere più complicato dal lato contrappuntistico l'intreccio dei particolari, sa fare un uso più accurato delle figure; e queste vecchie arti conservano ancor sempre tutta la loro importanza, per quanto grandi siano i progressi fatti dalla tecnica strumentale dei nostri giorni. Del resto non ogni passo avanti si può chiamare progresso. Pur riconoscendo pienamente i vantaggi della nostra tecnica strumentale, non possiamo diminuire l'alto valore storico-artistico di questo antico stile policoro.

Col ripubblicare oggidì questa messa si ottiene di diffondere la conoscenza di tali composizioni. È la prima pubblicazione di questo genere, in tutta la letteratura musicale. Finora le partiture a molte voci (come, ad es., la *Graner Messe* co' suoi 36 righi) furono poco maneggevoli a causa del loro formato troppo grande; alcune composizioni vocali a molte voci furono stampate coi righi distribuiti su due facciate (come nella moderna edizione inglese dei *Motetti* di Talli), il che ne rende quasi impossibile la lettura. Invece ora questa partitura viene pubblicata nel formato ordinario dei « *Denkmäler* », co' suoi 54 righi (fra cui 16 voci di canto col relativo testo) tutti riuniti su una sola facciata, cosicchè si può farsi un'idea chiara dell'insieme. La pubblicazione di questo monumento dell'arte austro-italiana riuscirà utile non solo ai cultori della storia della musica, ma anche ai musicisti di professione.

Ancora una cosa sarebbe a desiderarsi: una pubblica esecuzione di questa colossale opera d'arte.

Guido Adler.

Un Compositore ignoto alla Corte dei Duchi di Savoia.

(Da un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Torino).

Nella Biblioteca Nazionale di Torino, alla classificazione **Arte** (q) e sotto la categoria *Arte musicale* (q^m) si trova un piccolo codice cartaceo, su cui riesce forse interessante trattenere il lettore. Lo si vide esposto alla « Mostra Nazionale di Torino », nel 1898: ed il Catalogo pubblicato allora dalla direzione della Biblioteca (1) lo rubricava al N. 8 della parte prima con questo cenno:

« LANGUER M. A., *Gratulatorium « pro foelici gubernatione »*: dedicatum Sereniss. et Illustriss. Domino D. Carolo Emanueli, Duci de Sauoia, Principi de Piemonte etc. Autore M. A. Languer (?) Todescho. Cod. cart. del sec. XVI, di carte 29 (mm. 130 × 195); rilegato in pelle nera del tempo (q^m VI, 93).

« Questo mottetto a 4 voci composto per l'esaltazione al Ducato di Carlo Emanuele I (1580), è certamente autografo dell'ignoto compositore tedesco Languer o Langner ».

Apertolo, ci si trova dinnanzi ad un puro modello di quella notazione proporzionale che parve ad alcuni il più bizzarro « trompe l'œil » inventato dallo spirito di medioevo, ed in cui tuttavia si conservarono le opere degli artisti maggiori corali. Onde mi parve non inutile tradurne il contenuto: riuscendo sempre cara la voce di

(1) *Manoscritti e libri a stampa musicati*, esposti dalla « Biblioteca Nazionale di Torino ». Firenze, 1898, Franceschini.

tempi passati, e particolarmente gradita quella di un contemporaneo del Palestrina.

L'autenticità dell'epoca, cui il codice è fatto risalire, viene meglio assicurata sia dall'esame paleografico della scrittura e delle carte, sia dal contenuto, sia ancora dalla provenienza diretta di questo piccolo manoscritto. Infatti è noto che Vittorio Amedeo II, come ebbe fatto costrurre nel 1720 il nuovo locale della presente Università, si pensò ancora di fondarvi una Biblioteca aperta all'uso del pubblico: ed a tal fine unì il materiale librario della privata raccolta Savoina a quello, che la biblioteca universitaria già possedeva. Così avvenne che il nucleo della libreria ducale passasse nel patrimonio di quella, che doveva divenire Biblioteca Nazionale: ed il « *Gratulatorium* » dedicato ad uno tra i maggiori principi di Casa Savoia si trovasse immobilizzato fra i nostri scaffali.

Il carattere di quest'opera, scritta a 4 voci in un sistema di notazione che nel volgere dei tempi venne scordato, concorse a facilitarne la conservazione: poichè è così felice lo stato attuale d'integrità nel manoscritto, da far supporre un uso assai limitato. I fogli estremi, immediatamente successivi alla fodera in pelle nera, recano segni profondi di macchie dovute al tempo: sono quasi i suggelli sinceri di età scorse. L'interno invece è perfettamente conservato, il bruno dell'inchiostro non ha perduto in alcuna parte la sua efficacia: e poche macchie giallognole accusano, più che l'opera dell'umidità, quella spontanea delle azioni chimiche sorgenti nella pasta stessa del foglio. La carta di questo, alquanto sottile, ha lasciato trapelare da faccia a faccia di pagina il disegno delle note: ciò tuttavia non reca impaccio alla lettura, se si eccettui qualche tratto, ove la minima inavvertenza potrebbe condurre a calcolare per punti o note caudate altri segni di minor valore.

Ed ora, passando a dati meno generici, sorge tutto un mondo di particolari ad ambientarci nel periodo storico considerato. Il rigo, che già secondo Giovanni di Garlanda (1) doveva essere di cinque linee

---

(1) V. in Coussemaker, *Scriptores de musica sacra medii aevi*, libro II, pagina 159: « In cantu plano vel ecclesiastico tantum quatuor lineas protrahimus, qui septem cordarum aequipollent per aequipollentiam, et in cantu mensurabili, quinque, qui novem cordarum aequivalent per aequipollentiam ».

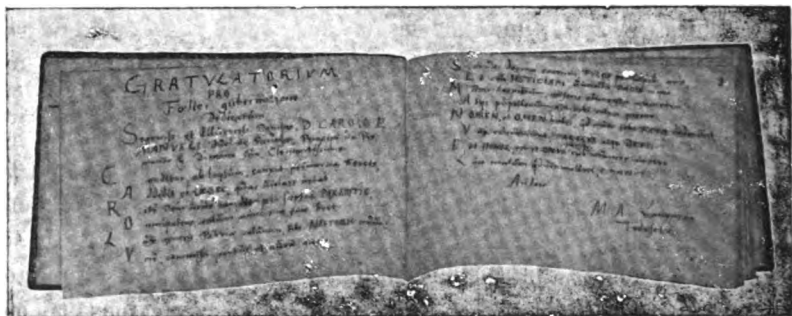
nel canto mensurale, è disposto largamente nella facciata. Si trattava di offrire un dono ad un Principe: e la generale accuratezza del manoscritto tradisce tale preoccupazione. Per ogni facciata di 130 mm. sono disposti soltanto tre righi: la regolarità poi della loro struttura potrebbe ricordare l'uso di quella « patte » meccanica a quattro punte nel canto fermo, a cinque nel genere mensurale, che fino al sec. XVIII fece chiamare « pattée » la « portée » moderna. Anzi, non sarebbe difficile rilevare sui margini, nettamente segnati in inchiostro, le traccie a secco dei punti fissati in antecedenza dallo scrittore, per non errare nella segnatura dei singoli fogli.

Non mancano nel nostro autore i pentimenti, che lo conducono ora a raschiare la carta, lacerandola in una delle ripetizioni « *arce praesepibus* » del basso, ora a cancellare addirittura nel tenore un gruppo non indifferente di note; il che potrebbe forse valere di nuova argomentazione per dire autografo il manoscritto, ove non si avessero altri elementi di presunzione nel carattere della firma, nel complesso della scritturazione, in una serie di piccoli dati che non sembrano rivelare il copista.

Su ciò tuttavia non intendo arrestarmi. Data la mancanza di questo nome nei dizionarii biografici, si sarebbe potuto ricercarne qualche traccia nelle spese di corte a quel tempo od in altre annotazioni sui documenti dell'epoca; e l'Archivio di Stato o la Biblioteca Reale di Torino erano campo forse proficuo di notizie su questo Langner come noi lo chiameremo, sembrando ciò più consentaneo al segno della firma. Però, date anche le asserzioni negative avute da alcuno, che per altre ricerche aveva compulsato quelle carte, preferii attenermi alla semplice traduzione ed all'esame del lavoro nel codice contenuto: limitandomi ad accennare la via, qualora altri voglia tentarla.

Nuovo carattere interessante risulta dalla disposizione delle parti di canto, nel fascicolo. È noto quanto il Tenore, il quale « teneva » il canto scelto, dovesse venir curato secondo il volere dei teorici antichi: e Zarlino espressamente lo dichiarava, facendone oggetto di speciale insegnamento (1). Ora, anche il nostro Langner comincia

(1) « Dico adunque che qualunque volta il Musico haurà proposto di comporre alcuno Motetto, o Madrigale, ouero qualunque altra sorte di cantilena... osseruarà che il suo Tenore procedi regolatamente... et sopra il tutto debbe cercare con

l'enumerazione dal tenore, facendogli seguire il contralto, il soprano, ed ultimo il basso. La parte del tenore (segnata « Tenor ») abbraccia otto facciate (ciascuna di tre righi), oltre ad un rigo della facciata nona. Segue per nove complete il contralto o *altus* (*vox alta*, *contratenor* degli antichi), segnate abbreviativamente « Alt », che ricorda il tedesco *Alt*: quindi per sette facciate, oltre ad un rigo nella facciata ottava, abbiamo il soprano o *discantus*, segnato « Disc. »: ed ultimo per otto facciate oltre a due righi nella nona il basso (tipo di vero baritono, come vedremo), segnato « Bas » (tedesco *Bass*), e più particolareggiato nelle figurazioni.

Descritto così nelle linee generali il Codice di cui è questione, presento al lettore l'acrostico (1) secentisticamente ricercato della dedica

---

ogni diligenza di fare che tal Tenore sia tanto più regolato et bello: leggiadro et pieno di soavità: quanto più che la cantilena si suol fondare sopra di lui; acciocche venga ad essere il neruo et il legame di tutte l'altre parti ». ZARLINO G., *Istitutioni harmoniche*, parte IV, capo 31.

(1) Ecco il testo dell'acrostico qui riprodotto:

Gratulatorium | Pro | Foelici gubernatione | Dedicatum | Sereniss: et Illustriss: Domino, D. CAROLO E | MANUELI, Duci de Sauoia, Principi de Pie | monte etc. Domino suo Clementissimo.

Conditor, ob lapsum, sanxit primordia FASCIS,
  Addidit et LEGES, quas uiolare uetat.
Rite Deus nobis mandat pia sceptra PARENTIS,
  Omnipotens ceptum nunc sine fine beet.
Lux generis, Patrie columen, tibi NESTORIS aevum:
  Vere, commissi portus et aura gregis.
Serua dogma sacrum, FUCOS praesep. arce,
  Et cole IUSTICIAM, uincula PACIS ama.
Musis hospitium, miseris alimenta ministra,
  Atque pupillorum sit tibi cura precor.
NOMEN et OMEN habes, qd nunc tibi FATA dederunt,
  Vni conuentiunt, CAROLUS atque DEUS.
Est HONOR, est et ONUS pariter sub munere vestro,
  Luce malum qduis molliet, EMANUEL.

Autore M. A. Langner.
Todescho.

latina, trascrivendolo a piè di pagina per comodità di lettura. Le riproduzioni dirette, di cui mi valgo, facilitano meglio di ogni altro cenno sia la conoscenza del nostro manoscritto, sia ancora il controllo sull'opera di traduzione in segni moderni (1).

I.

Il periodo cui ora dobbiamo trasportarci costituisce uno fra i momenti più vasti della storia passata italiana: e dico italiana perchè, se nella tristezza dei fatti l'unità nostra era universalmente sconosciuta, si riaffermava però nettissima nel rigoglio delle arti figurative, nella leggiadria delle lettere, nella musica e nei politici accorgimenti. A intendere un'epoca è necessario prescindere dallo stretto confine degli anni in cui un fatto si svolge: poichè la relatività dei fenomeni umani non consente di essere racchiusa in piccola cerchia, e il trasformarsi dei caratteri esige sempre un lasso di tempo sensibile. Onde anche questo scorcio di cinquecento, già inquinato nelle lettere dalle ricercatezze che caratterizzeranno il secolo successivo, va considerato alla luce di quelle particolari tendenze che il rinascimento aveva sparso nella coscienza italiana.

Quando col trattato di Castel Cambresì Emanuele Filiberto potè riavere Piemonte e Savoia, il fasto spagnolesco imperava sull'intera penisola: ed a salvaguardare le terre fu necessario curare quell'ordinamento militare, che già il Machiavelli aveva preconizzato unico mezzo per il futuro governo nazionale della patria nostra. Allora, come fu giustamente osservato (2), sorge un nuovo periodo di mutazioni profonde nello spirito dell'ambiente regionale: perchè quando il popolo ebbe coscienza di una partecipazione meno indiretta nel benessere dello Stato, la cui difesa a lui solo, e non più a genti mercenarie, era affidata, allora anche lo spirito marziale s'accrebbe e l'unione di aspirazioni creò nuova corrente di simpatia fra Governo e governati.

---

(1) La fotografia di questa, come delle pagine seguenti, è dovuta alle cure disinteressate dell'egregio Dottor Prof. Teresio Mongiardino, altrettanto valente negli studii scientifici quanto fine intenditore di cose d'arte.

(2) Vayra P., *Museo storico della Casa di Savoia.* Torino, 1880, Bocca.

Tantochè a quell'epoca si può far risalire la formazione del tipico spirito piemontese, forte, guerresco, amante dell'ordine, e forse perciò stesso meno incline ai puri godimenti di un *otium* artistico, cui già i classici avevano rinfacciato l'incuria dei pubblici uffici.

Ciò tuttavia non tolse che nelle ore di pace anche l'incanto delle arti allietasse la Corte di Savoia: perchè le tradizioni italiane non erano perdute, fra noi: e quando il desiderio di artistico sollazzo non fosse sorto spontaneo, sarebbe già stata bastante a suggerirlo la memoria di tradizioni, fra i Duchi di Savoia tramandate. Per molti anni si è pensato da alcuni ad una pretesa inferiorità nel lusso e nelle grandezze, fra le antiche Corti Savoine: quasi la tristezza dei tempi, le lotte e la postura delle terre avessero reso meno facili i nostri antichi alle attrattive del lieto vivere. Eppure le dotte ricerche degli storici, i documenti che esistono nei nostri archivii e, sopratutto, la pubblicazione degli inventarii ducali nella loro ingenua eloquenza illustrano assai diversamente la vita dei Signori di Savoia. Statue, bronzi, pitture ed arazzi erano fra noi ricercati, apprezzati, custoditi nei castelli: le arti rappresentative con le discipline letterarie si alternavano: ed a quel modo che i musici di Corte prendevano parte ai festeggiamenti, così per diletto delle principesse Savoine si raccoglievano canzoni madrigalesche spagnuole o francesi e si stendevano trattati di musica. Onde di questi giorni, scorrendo alcuni codici della nostra biblioteca, io ripensava meco stesso alla scarsa conoscenza che delle êre passate fra noi per lo più si conserva: e mi risovveniva delle biblioteche possedute dagli antichi castelli piemontesi, e la vita di quei giorni riappariva ingentilita da un culto ingenuo per gli ozii della pace (1).

Così avvenne che la Corte di Emanuele Filiberto non fosse nuova

(1) Dai soli inventarii dei castelli di Ciamberì, di Torino e di Ponte d'Ain, pubblicati per cura di Pietro Vayra (*Le lettere e le arti alla Corte di Savoia nel secolo XV*, Torino, 1883, Bocca), si ha indicazione di oltre a trecento opere, esistenti nelle librerie di questi luoghi forti. Abbondano inoltre in essi le indicazioni di opere d'arte, di intere raccolte esistenti: il che riconferma quanto emerge dalle pubblicazioni dell'Angelucci, Bertolotti, Colombo, Claretta, Dufour, Fabre, Joppi, Manno, Promis, relative alla vita artistica ed alle ricchezze accumulate nelle Corti piemontesi del passato. V. in Vayra, *op. citata*, le indicazioni bibliografiche.

alla musica e al poetico conversare. Il principe favoriva le lettere: presso di lui riparava nel 1578 il Tasso; e Giambattista Marini, il Testi, il Tassoni alla corte del figlio suo vissero e poetarono, lasciando ricordi di arte e di artistica intolleranza, fra cui notissima la logomachia poetica fra il Marini ed il Murtola, segretario del duca Carlo Emanuele.

Giungiamo così al periodo del nostro ignoto compositore, il cui manoscritto rievoca le memorie di questo principe, detto con ragione il Grande. Carlo Emanuele infatti, che di lettere intendeva e in prose ed in versi lasciò numerose memorie, visse fra letterati e con letterati trascorse ore di artistica consuetudine (1); onde, a quel modo che la Biblioteca Nazionale di Torino in un bell'esemplare serba memoria di Sigismondo d'India, nominato Maestro della sua musica di camera (2), così vediamo solennizzate artisticamente le sue nozze con Caterina di Spagna per mezzo della rappresentazione del *Pastor Fido* dovuto al Guarini: nè ci meraviglia il trovare questo Mottetto, inteso a lodarne il felice governo.

All'inizio del periodo, che si apre con Emanuele Filiberto, la Spagna usurpatrice del Portogallo e dei dominîi suoi coloniali mira alla conquista del mondo. All'incoronazione di Carlo Emanuele già la ruina su lei s'avanza: mentre la Francia, che sotto Enrico IV ha raccolto le forze scomposte, nel Richelieu intuisce la mente ed il braccio da cui verrà condotta a insperata grandezza.

Fra questi lottatori potenti i dominii dei Signori Savoini si estendono, la sapienza politica ed i guerreschi fatti si vengono destreg-

---

(1) Alessandro Tassoni ci ricorda ch'egli « desinava circondato da cinquanta o sessanta vescovi, cavalieri, matematici, medici e letterati, coi quali discorreva variamente secondo la professione di ciascheduno, e certo con prontezza e vivacità mirabile d'ingegno, perciocchè o si trattasse d'istoria, o di poesia, o di medicina, o d'astronomia, o d'alchimia, o di guerra, o di qualunque altra professione, di tutto discorreva molto sensatamente e con varie lingue ».

(2) « Le Musiche | a due voci | di Sigismondo d'India, servitore | del Serenissimo et Invitiss. | Signor Duca di Savoia, | et Capo della sua Musica dí Camera. | Nuovamente composte, et date in luce | Con privilegio. In Venetia, MDCXV. Appresso Ricciardo Amadino. (q.^{m} I, 3). Questo stesso periodo è ricordato da altre opere importanti, fra cui i *Musicali* | *concerti* | di Filippo Albini da Moncalieri, edizione rarissima del 1623: e parecchi codici musicali, ricchi di pagine polifoniche per canto.

giando: donde l'interesse politico che il nome di Carlo Emanuele suscita nella nostra storia, e forse nuova ragione a questa memoria. Che se ogni altro scopo tacesse, sarebbe già non inutile per il musicista la conoscenza di un lavoro scritto nei tempi della grandezza palestriniana, e non indegno di essere annoverato fra i saggi interessanti dell'epoca. La firma (« Langner Todescho ») sembra parlarci di quelle peregrinazioni artistiche da cui gli Italiani erano condotti presso le corti straniere, gli stranieri fra noi ad apprendere la gaia scienza. A quel modo che i confini della nostra terra per lungo tempo sembrarono troppo ristretti ai musicisti nostri, che popolavano i ritrovi d'arte del mondo, così spesso fra noi scendevano i dotti stranieri in cerca di coltura se non di fortuna maggiore: e ne è chiaro esempio quel Froberger del seicento germanico nelle cui *Suites* vive un ricordo della scienza attinta presso il nostro Frescobaldi, classificandolo fra gli epigoni del periodo classico percorso da queste antiche forme, quando i varii tempi venivano costrutti con le semplici modificazioni ritmiche di un tema fondamentale.

Non sarebbe improbabile quindi che questo Langner, sulla cui origine tedesca si potrebbe argomentare anche dalle abbreviazioni adoperate nell'indicare le parti di canto, scendesse direttamente dalla Germania, in peregrinazione artistica per l'Italia. Non meno verisimile sarebbe la supposizione ch'egli potesse procedere da Venezia, ove le tradizioni straniere con il Willaert eransi chiarite di perfetto colore italiano. Attratto forse dallo splendore crescente di una piccola corte, venne a ricercare la terra della stirpe Savoina: e nello stile decadente e lambiccato dell'ultimo cinquecento scrisse o firmò una dedica letteraria, ornandola con la trama sonora di un Mottetto profano o di un Madrigale (1).

(1) Su questo periodo, per notizie generali, oltre a CIBRARIO, *Storia di Torino*, vol. II, e RICOTTI, *Storia della monarchia piemontese*, vol. III, v. l'opera recentissima del RAULICH IT., *Storia di Carlo Emanuele I duca di Savoia*, Milano, Hoepli (a tutto marzo sono usciti due volumi; seguirà un terzo di puri documenti). — V. inoltre VAYRA, *Il museo storico della Casa di Savoia*, Torino, 1880, Bocca. — Per bibliografia particolareggiata su Carlo Emanuele I, come letterato, v. *Carlo Emanuele duca di Savoia*, di autori diversi, Torino, 1891, Bocca. Ai singoli studii, in ispecie a quello di GABOTTO F., *Un principe poeta*, va unita una buona raccolta bibliografica.

II.

Le notizie relative alla musica proporzionale ed al periodo di cui discorriamo sono ormai diffuse fra i cultori dei nostri studii; il che non toglie che riesca conveniente ricordarne i principii, sia per procedere più sereni nel cammino intrapreso, sia ancora per ricercare in essi la giustificazione e quasi la ragione critica del modello proposto. Siccome poi in questa via i commentatori moderni furono preceduti da trattatisti contemporanei al nostro autore, così a questi ultimi di preferenza ricorreremo: ed il loro dettato finirà col riuscire tanto più efficace, quanto più l'acqua prossima alla sorgente sembra conservare sopra ogni altra la primitiva purezza (1).

---

(1) Sullo sviluppo e l'essenza della musica proporzionale e del canto mensurabile possiamo attingere notizie dai didattici del passato, raccolti più tardi nelle Antologie; dalle grandi Storie della musica; dai trattatisti contemporanei.

Il primo gruppo, necessario a conoscersi in ispecie per gli incunaboli della notazione, si trova riunito nelle due Antologie grandiose: l'una di Gerbert M., *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 1784; l'altra di Coussemaker Ch., *Scriptores de musica medii aevi*, 1866-1876 (continuazione dell'opera precedente). Ad essi, appena usciti dal medio evo, si aggiungono i didattici, di cui ci varremo nel seguito di questo studio.

Nella seconda categoria troviamo Burney, *A general history of Music*, 1776-1789; Hawkins, *A general history of science and practice of Music*, 1776; Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, 1788-1801; Ambros, *Geschichte der Musik*, 1862-1878; Fétis, *Histoire générale de la musique*, 1869-1875. Quest'ultimo tratta della notazione nera e bianca (proporzionale) nel volume quinto, ultimo dell'opera sua rimasta incompleta. Sebbene poi il Forkel e l'Ambros si arrestino il primo al secolo XVI, il secondo al XVII, tuttavia ciò basta per la risoluzione del nostro soggetto. Non si può comprendere in tale classificazione la *Storia della Musica* del Martini, poichè essa si arresta al periodo greco. L'Ambros citato studia con particolare accuratezza il periodo dell'arte proporzionale (volumi 2° e 3°).

Finalmente fra i trattatisti contemporanei si hanno trattazioni spesso esaurienti, oltrechè nell'Ambros, anche in Bellermann, *Die Mensuralnoten und Taktzeichen im XV und XVI Jahrhundert*, 1858; Jacobsthal, *Die Mensuralnotenschrift des XII und XIII Jahrhunderts*, 1871; Riemann, *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, 1878; *Notenschrift und Notendruck*, 1897. Ad essi si aggiungono Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 1875-1881; Coussemaker, già citato, con opere minori. Il volume di David et

Con la seconda metà del cinquecento è ricchissimo in Italia il potere dell'arte, fiorente la schiera dei musicisti. Per un lato le grandi scuole corali di Roma e di Venezia riflettono nella loro produzione l'ambiente, guidandoci col Palestrina a quello stesso idealismo che sembra circondare di nimbo purissimo le Madonne del Raffaello: mentre le opere corali del ciclo veneto, col Willaert ed i Gabrieli, ricordano tra i viluppi madrigaleschi una parte del profano sentire, che dalle tele di Tiziano traspare. Per l'altro poi la scienza organistica di Claudio Merulo, di Andrea e Giovanni Gabrieli, del Diruta, di Annibale da Padova e de' corifei, sôrti nella schiera veneta, raggiunge l'eccellenza nel Frescobaldi: e, cedendo man mano all'influsso di più gioconde visioni, trapassa nei clavicembalisti, famigliarizzando con forme d'arte sôrte dal popolo, e fra il popolo alimentate nella gaia schiera dei cantastorie e dei musici popolari (1).

Lussy, *Histoire de la notation musicale*, non è sufficiente per la esatta conoscenza dell'argomento. Buono per contro nella forma breve e pratica è lo studio di Pirro A., *De la notation proportionnelle* in *Tribune de Snt-Gervais*, 1895, n. 3, 4, 5. Durante la stampa della presente memoria è uscito un succoso studio di Gasperini G., *Dell'arte di interpretare le scritture della musica vocale del Cinquecento*. Firenze, Seeber (Tip. Elzeviriana), 1902.

In ultimo, le singole quistioni relative al nostro soggetto (tempo, misura, proporzione, rapporto, legature, ecc.) possono venir rischiarate consultando quelle vere Enciclopedie musicali, che si pubblicano col nome di Dizionarii della musica: tipo quello del Walther, *Musikalisches Lexikon*, 1732; cui seguirono: Schilling, *Universallexikon der Tonkunst*, 1825-1838; Gathy, *Musikalisches Konversationslexikon*, 1835; Gassner, *Universallexikon der Tonkunst*, 1845; Bernsdorf, *Neues Univers. Lex. der Tonkunst*, 1856-1861; Mendel (proseguito dal Reissmann), *Musikalisches Konversationslexikon*, 1870-1879, seguìto nel 1883; Reissmann, *Handlexikon der Tonkunst*, 1882; Riemann, *Musiklexikon*, 1882: trad. francese, 1897, sulla quarta tedesca; Grove, *Dictionary of music*, 1879-1899. Ed il maneggio di tali Enciclopedie non solo può guidare ad una cognizione sommaria, ma ancora con le indicazioni bibliografiche vale ad accrescere il patrimonio di notizie desiderate.

(1) Su questo periodo v. Alberici G., *Catalogo breve de gl'illustri et famosi scrittori venetiani*, Heredi Rossi, Bologna, 1605; Caffi F., *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia, dal 1318 al 1797*, Antonelli, Venezia, 1854-55; Catelani, *Memoria della vita e delle opere di Claudio Merulo*, Ricordi, Milano, 1861; Krebs K., *Girolamo Diruta's Transilvano*, Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1893; Tiraboschi G., *Biblioteca modenese*, Modena, 1781-1786 (il tomo 6° pagg. 574-607); Winterfeld C., *Johannes Gabrieli u. seine Zeitalter*, 1834.

Ora quest'ultima fioritura, fonte di continue sorprese nelle nuove ricerche sulle opere dei liutisti, elabora un sistema di notazione tutto speciale, dando origine alla scienza delle Intavolature. Invece l'arte severa delle voci continua sul cammino tracciato nei secoli precedenti. Nel medio evo, dopo aver piegato il neuma primitivo a maggiore chiarezza, distribuendolo fra le linee di un rigo embrionale, si è lanciata in una prima notazione alfabetica semplificata per mezzo della notazione nera: ora, attraverso agli sforzi innovatori del ciclo fiammingo, già è riuscita a quella notazione bianca, che doveva tenere a battesimo l'attuale sistema.

A sanzionare in modo sempre più netto il distacco fra l'arte proporzionale e le Intavolature dovette concorrere la scoperta della stampa a caratteri mobili: poichè la difficoltà, frapposta all'unione di parecchi segni sullo stesso rigo, era pressochè assoluta prima di Imanuel Breitkopf, nel 1775. Onde sebbene le stampe dell'Attaignant rechino esempi di due voci collocate sullo stesso rigo, tuttavia i tentativi che si seguivano (dal 1481, col Sixtus Octavianus a Venezia, al 1501 col Petrucci, ai secoli successivi) finirono col costringere a dare ogni preferenza alle intavolature, ove i caratteri mobili, per il sistema più semplice, funzionavano sin dalla metà del cinquecento.

Ecco adunque i dotti — perchè il genere corale riassumeva l'eccellenza degli studii — stretti ad una tradizione, che aveva sua origine fra l'ombra del medio evo. E poichè in questo si era maturata la scienza loro, e sulle opere sue male giungeva l'influsso semplificatore dei tempi nuovi, così nel passato scolasticismo ancora ribadivano le catene della notazione musicale: sordi ed insensibili quasi alla chiarezza che il sistema delle sbarre di misura già cominciava a recare nelle Intavolature, come sorda continuava ad essere la religione alle attrattive del lieto vivere.

Per il corso di cinque secoli la musica proporzionale si conserva fedele ai suoi principii: e per quanto dall'alba del 1300, in cui si stacca dalla notazione quadrata primitiva, sino alla seconda metà del 1600, in cui le sbarre di misura prendono il sopravvento, essa si muova con progresso sensibile, tuttavia serba sempre le traccie di un sistema medioevale, nato sotto l'influsso di ascetiche preoccupazioni.

*
* *

Diciamo notazione proporzionale quella in cui il valore di una nota segnata può assumere durate di tempo l'una dall'altra diverse, a seconda della misura (latinamente *mensura*) segnata in principio dell'esempio musicale così notato: inoltre il valore stesso ancora si altera, a seconda dei gruppi da cui è preceduto o seguito.

Sul principio il sistema di misura è ancora assai semplice, onde Franco da Colonia ci dice: « Mensurabilis est cantus longis brevibusque temporibus mensuratus »: col che già ci stacchiamo dal tipo della pura notazione quadrata, di origine più strettamente neumatica, ove il segno si limita ad accennare il suono della nota, senza preoccuparsi di determinarne il valore ritmico. È quello il periodo in cui l'unico senso di misura, attribuito alla nota nera proporzionale, è il valore ternario, simbolo della perfezione ideale (1): il tempo binario, così semplice per noi, male è accettato dai dotti e, seppure talvolta scelto dai trovatori e dai cantori profani, non giunge in essi a quella perfezione di segno, cui la trattazione scientifica tendeva.

Ma quando col secolo XIV la musica sacra si spinge a nuova altezza, anche la misura binaria viene ricevuta accanto alla sorella maggiore: e poichè la notazione comprendeva massime, lunghe, brevi e semibrevi, così si pensò di adottare un segno di misura binario ed uno ternario per la breve stessa: chiamando *Perfetto* il valore ternario di questa, uguale a tre semibrevi: *Imperfetto* il binario, ove essa si suddivideva in due.

Questo valore tipico, attribuito alla breve, riesce più chiaro quando si abbia riguardo a quello che venne detto l' « integer valor notarum », e nella musica proporzionale indicava il valore medio di tempo attribuito alle singole note, in opposizione ai cambiamenti che loro faceva subire sia la *diminuzione* (ossia il moto più rapido attribuito al contesto del periodo musicale), sia l'*accrescimento* (o aggravazione, consistente secondo le buone regole nel ristabilire il

---

(1) « Numerus vero ternarius est perfectus assumptus a Trinitate, scilicet Pater, Filius et Spiritus Sanctus, ubi est summa perfectio ». V. l'*Ars perfecta in musica magistri Phil. de Vitriaco*, in Coussemaker, *Scriptores*, ecc., III.

valore turbato dalla diminuzione), sia le proporzioni variabili. I termini di movimento attuali, cioè *Adagio*, *Allegro*, e simili, fanno la prima comparsa solo nel 1600: fino a quell'epoca la breve si venne modificando nel suo «integer valor»; per modo che il tempo da essa rappresentato nel secolo XII, passò alla semplice minima nel secolo XVI, ed alla semiminima col 1600. Dal che si deduce che, essendo mutato il carattere assunto dai valori di tempo, nelle moderne trascrizioni conviene ridurre questi simboli antichi, a fine di non crearci inutili illusioni sulla natura di tali opere.

Quindi, riducendo a metà i valori, abbiamo il tempo perfetto uguale ad un nostro 3/2: l'imperfetto ad un 2/2. Siccome poi anche la semibreve col crescere della coltura si divise in valore binario o ternario, così si ebbe ancora la prolazione maggiore ove la semibreve è uguale a tre minime, la minore ove essa ne vale due sole. E riducendo i valori, e ricordando che il tempo perfetto si segnava con un cerchio (O), l'imperfetto con un semicerchio (C), la prolazione maggiore col punto nell'uno e nell'altro caso (⊙ ☉), la minore coll'assenza del punto (O C), abbiamo:

O = 3/2: C = 2/2 (l'attuale 4/4 segnato nello stesso modo): ⊙ = 9/4: ☉ = 6/4 (1).

---

(1) Oltre a questo tempo (perfetto od imperfetto), alla prolazione (maggiore o minore), vi era il modo maggiore, corrispondente alla massima, ed il modo minore, corrispondente alla lunga. Entrambi poi, a seconda dei segni preposti all'armatura del rigo, divenivano perfetti (ternarii) od imperfetti (binarii), come nei casi di tempo testè esaminati. Siccome tuttavia essi non ricorrono nel caso del nostro autore, così li accenniamo solo per ragione di esposizione storica: notando che erano di uso meno frequente verso l'epoca di cui discorriamo: e cedendo la parola su queste divisioni e su questi valori ad un trattatista del cinquecento, il quale così si esprime:

« Il tempo è una certa quantità di semibreue considerata ne la figura breue: da la qual breue duplicata et triplicata ne resulta quello che dicemmo modo minore imperfetto, et modo minore perfetto. Onde drittamente potremo dire il modo minore non esser altro, che duplicatione ouer triplicatione di breui. Anchora habbiamo per la moltiplicatione de la longa quella figura da noi chiamata massima, ne laqual massima è constituito et ordinato il modo maggiore ꝑfetto et imperfetto: come di sopra è detto. Essendo adunque il tempo sopradetto constituito di due semibreui: è detto tempo imperfetto: il qual appresso gli compositori si suole mostrare con il presente segno C, a dinotare che ogni tempo ouer breve, habbia ad essere numerata imperfetta, ouero di quantità di semibreui due, come è detto. Ma il tempo che si considera esser perfetto, è quando la breue consiste del numero di tre semibreui: laqual quantità et numero, si descriue

Questi tempi poi potevano essere accelerati, siccome prima si ebbe a notare: e dalla diminuzione del tempo imperfetto (C) col simbolo

---

con il seguente O: per laqual cosa sarà differente di una mezza parte de la breue, ouer tempo binario.

« Per tanto dico che la semibreue aggiunta a la figura breue imperfetta, è mezza parte, et non terza, et quella inchiusa ne la perfetta breue, è parte terza de la sua quantità » (PIETRO ARON, *Toscanello in musica*, libro I, capo VIII).

« La prolatione è una quantità di minime considerata et applicata a la figura semibreue » (ID., *ibid.*, Capo IX).

« Anchora questo C cō questo ₵ sarāno ne la battuta dissimili: pche in questo ₵ passera ogni breue in quātita di una semibreue di q^sto C » (ID., *ibid.*, Capo XXXVIII).

L'esemplare di cui mi valgo è quello della terza edizione. Reca: « *Toscanello in Musica* di Messer | Pietro Aron fiorentino, del Or | dine Hierosolimitano et | Canonico in Rimini nuovamente stampato | con l'aggiunta | da lui fatta | et con di | ligen | tia corretto. Stampato in Vinegia, per maestro Bernardino et maestro Matheo | de Vitali venitiani el di. V. Julii mille cinquecento. XXIX » (Nella Biblioteca naz. di Torino, q^m, IV, 4).

Lo stesso all'incirca ripete lo Zarlino nelle *Istituzioni harmoniche*, ove tra l'altro nota:

« Potiamo hora vedere che per li Segni: cioè per il Circolo et per lo Semicircolo auremo la cognitione del Tempo perfetto ouero imperfetto... Soleuano anco gli Antichi tagliare li segni del tempo... et questo faceuano quando voleuano che le figure sottoposte alla perfettione et alla imperfettione et anche all'alteratione nel tempo perfetto et imperfetto fussero più veloci » (Parte III, Capo 67).

L'esemplare di cui mi valgo (terza edizione) reca: *Istituzioni Harmoniche* | del rev. messere | Gioseffo Zarlino | da Ghioggia. In Venetia, appresso Francesco dei Franceschi Senese, M.D.LXXIII. (Nella « Bibliot. Naz. di Torino », q^m, III, 39).

E di tali autori in ispecie riporto il dettato perchè, essendo più prossimi all'epoca in cui il nostro compositore scrisse, meglio possono commentare con le regole scientifiche del tempo le opere investigate. In ciò essi riproducono il concetto dei trattatisti precedenti, connettendosi al puro ciclo medioevale con Franco da Colonia (*Ars cantus mensurabilis*, in GERBERT, *Scriptores*, III) e seguaci. Così Marchetto dá Padova dichiara l'*integer valor* della breve: « Et primus dicimus, quod una sola semibrevis non potest in cantu mensurabili reperiri » (*Pomerium in arte musicae mensuratae*, II, in GERBERT, *Scriptores*, III, pagina 147). Sul tempo imperfetto lo stesso autore parla largamente nel *Tractatus de applicatione ipsius temporis imperfecti* (*Pomerium*, etc., in GERBERT, *Scriptores*, III, pagg. 173-178).

Identica è la sentenza di Adamo di Fulda: « Tempus est duarum vel trium semibrevium aut valoris earum contra brevem positio... Tempus est duplex. Perfectum est, quando brevis valet tres semibreves: imperfectum est, quando brevis valet duas semibreves » (*Musica*, pars tertia, caput IV, in GERBERT, *Scriptores*, III, pag. 361). Si può riannodare al dettato del Tinctoris, in *Terminorum musicae diffinitorium*: *Circulus*, per C capitulum tercium: *Tempus*, per T capitulum XVIII). Ripubblicato dal Lichtenthal, *Diz. e bibliog. della musica*, III, 298 e seg.

della sbarra (detta *medium*, *per medium* od anche *medietas*) nasceva la figura del tempo « alla breve », tutt'ora in uso nella notazione contemporanea (¢). Il che dimostra quanta forza d'inerzia posseggano le opere dell'uomo, e come attraverso alle epoche di maggior progresso permanga la traccia di un oscuro passato.

Dati questi principii, siccome le note di minor valore, quali le semiminime, le fuse e le semifuse (crome e semicrome) che più tardi apparvero, erano sempre in rapporto binario, riuscirebbe assai semplice ridurre in notazione moderna un'opera dell'antico sistema. Basterebbe infatti aver presente anzitutto la trasformazione subìta dall'*integer valor* delle note: quindi, adottata la riduzione necessaria, si trascriverebbero i valori proporzionali fra le sbarre di misura, sostituendo ai segni di tempo (O; C; Ↄ; ⊙) i numeri già indicati ($^3/_2$; $^2/_2$ o $^4/_4$; $^6/_4$; $^9/_4$). La legatura di due note, di tal valore da formare la nota originale scritta nel testo antico, servirebbe a segnarne l'equivalente qualora il suono esorbitasse dai limiti della moderna battuta.

Esempio:

Senonchè troppo semplice sarebbe stato questo sistema per gli ideatori del medio evo ed i loro eredi. Tutto un ammasso di nozioni complesse si aggiungeva a complicare la cosa: e per un lato il ricordo dell'antica notazione quadrata con le « Legature », per l'altro la conseguenza del concetto di « Perfezione » con l'alterazione delle note appesantivano singolarmente lo studio: quando non vi si aggiungesse l'opera dei teorici, che escogitarono « Proporzioni » spesso a semplice scopo di ingegnoso artifizio. Nè sarebbe forse eccessivo il pensare che la naturale tendenza ad isolarsi da quello, che con Schumann verrà detto « il volgo Filisteo », contribuisse nel creare intoppi ad una notazione, già per natura complicata.

Sulle legature, che la musica proporzionale aveva ereditato dalla notazione quadrata chiesastica primitiva, figlia alla sua volta del sistema neumatico, è necessario soffermarci alquanto, poichè esse appariscono a più riprese nel nostro manoscritto. Si designava con tal

nome un gruppo di note più strettamente riunite fra loro, ed in cui il valore nella durata di ogni singolo suono non dipendeva più dalla forma della nota stessa, ma dal posto ch'essa nel gruppo occupava, o da speciali segni aggiunti. Se il corpo del nuovo segno era disposto come un tratto allungato in forma obliqua sul rigo, per modo da occupare il posto di due note, si diceva « figura obliqua », e designava effettivamente due note coi suoi estremi: se invece si avevano parecchi corpi quadrati insieme strettamente congiunti, si aveva la figura quadra.

I valori di entrambe le figure erano designati dall'inclinazione, dalla quantità delle note, dalle code, o gambe, ad essi aggiunti. Riguardo all'inclinazione, essa era evidente nella figura obliqua (ascendente: discendente). Nella riunione di note quadre, si aveva riguardo al suono finale in rapporto con quello d'inizio, se le note legate erano soltanto due: al penultimo, quando si trovavano in numero maggiore. Se la nota finale era più acuta della iniziale nel caso di due, o della penultima nel caso di più, la legatura si classificava ascendente: nell'esempio contrario, discendente.

Giunti a questo punto nella classificazione, intervengono le regole della *proprietas* e della *perfectio*, regolanti il valore dei singoli gruppi. La proprietà riguarda le note iniziali: la perfezione le note finali: per le medie vale la legge di considerarle come altrettante brevi, tranne nel caso in cui si tratti di una legatura di due sole note con tratto ascendente a sinistra: nel qual caso entrambe si calcolano semibrevi.

La *proprietas* attribuisce il valore di una breve alla nota iniziale di ogni legatura: se questa è discendente, si segna con un tratto (*cauda*) discendente posto alla sua sinistra (raramente a destra): se la legatura è ascendente, si indica con l'assenza di ogni tratto. Qualora manchi il tratto (o *cauda*) e si abbia una figura discendente, interviene la *improprietas*: e la nota *sine proprietate* si calcola per una lunga (1). Se invece la coda sia ascendente, attribuisce la *opposita proprietas* alle due note iniziali di ogni legatura, e le fa valere quali semibrevi. È l'esempio già accennato precedentemente, e di cui si

(1) Questa funzione regolatrice affidata alla *cauda* condusse Marchetto a darle il nome di *proprietas*, riservato dagli altri al risultato finale: « Caudae super

trovano larghe traccie nelle pagine del nostro manoscritto qui riprodotte.

Infine la *perfectio* si aveva quando in figura non obliqua la penultima nota era più acuta dell'ultima, e mancava il tratto o coda: oppure la penultima nota era più grave, e l'ultima recava un tratto discendente a destra. Le note così perfette erano lunghe.

Non si può negare che buona parte di medio evo parli in queste distinzioni, già per sè poco atte a facilitare la diffusione delle conoscenze musicali: ma esse, di cui a lungo parlano i trattatisti (1), erano ancora poca cosa di fronte alle complicazioni create dai punti e dalle successive proporzioni. Tuttavia dei primi, che rivestivano vario carattere e davano luogo a non infrequenti contraddizioni a

---

alias proprietates addunt solum rationem producibilitatis infra ipsas notas, et non supra, sicut aliae proprietates; sed ut dictum, ipsae etiam proprietates dicuntur » (*Marcheti de Padua Pomerium in arte musicae mensuratae: Tractatus primus*, in Gerbert, *Scriptores*, III, 127). Nulla poi più medioevale della lunga distinzione fra la perfezione dovuta al lato destro o sinistro delle figure, che al Marchetto sembrano indicati « per respectum ad hominem... quod latus dextrum est perfectius quam sinistrum » (Id., *ibid.*, pag. 128).

(1) « Così come da gli poeti et dotti humanisti è stato ritrouato le lettere di forma uariate, et differenti di nome: così gli musichi hanno ordinato le figure ouer note, dissimili luna da laltra: cioè di nome et forma, la quale si domanda nota quadrata, et nota obliqua Quadrata è detta per la sua forma come qui . Obliqua rispetto a la lunghezza sua: come la presenta dimostra . Del che auertirai che ne le quadrate note, ogni quadrato dimostra un corpo di una sola nota: ma la figura obliqua, è di cōtrario effetto, cioè che dogni corpo apparēte, il principio et lestremo suo, fañо due note: come esse fussino distinte et separate.

« Et prima nota che ogni uirgola ascēdente da la parte sinistra attaccata a la nota quadra et obliqua, sempre dimostra la prima et la seconda semibreue: o sia ascēdente o discēdente: ma quelle del mezzo oblique et quadre senza alcun dubbio sarāno breui: saluo che lultima discendente quadra la quale è longa. Et se la uirgola apparira dal canto sinistro discendente con due note sole: la prima sara breue, et la seconda longa: ma se sarāno più di due, la prima et la seconda sarāno breui: et se ascenderano tutte con uirgola o senza uirgola, sarāno breui...

« Oltra di cio si troua anchora la presente figura de la quale secondo la general oppenione, si dice che la prima è lōga et la secōda breue: ma ascēdēte come qui si dice breue et breue » (Aron, op. ed ediz. citate: libro I, capo XL).

Segue un quadro di tutte le figure, utile in alcuni casi dubbî. Dell'identico avviso è Zarlino, il quale così definisce il nostro soggetto:

« Dicono li Prattici che la Legatura è una certa colligatione, o congiuntione di semplici figure cantabili: fatta con tratti, o lineamenti conuenienti: nella quale si forma ciascuna Figura, che si può legare, di corpo quadrato, ouero obliquo ». Nel seguito ripete la sentenza dell'Aron (V. Zarlino, op. e ediz. cit., parte IV, cap. 34).

seconda dei varii trattatisti ed autori (1), noi considereremo solo il lato più semplice, cioè quello del punto di accrescimento, che ricorreva nel tempo imperfetto in cui venne notato pressochè l'intero manoscritto (2): delle proporzioni accenneremo solo a quella che (sebbene non intesa con tal nome, in generale) risulta in alcuni casi, come nell'autore che stiamo esaminando, dall'uso di note piene, o nere: ricordando che, dato il concetto di perfezione, cui abbiamo già accennato, nei tempi perfetti il valore delle note mutava a seconda del posto da esse occupato, cioè a seconda del rapporto in cui si venivano a trovare con quelle che nel discorso musicale le seguivano. Non sarebbe difficile riepilogare, togliendole dai trattati o, più convenientemente, dagli autori contemporanei già citati, le regole che presiedevano alla perfezione od alla imperfezione delle note nei tempi, modi e prolazioni perfette. Tuttavia, siccome ciò non venne usato nel nostro ma-

---

Anche queste definizioni si connettono per derivazione strettissima coll'antica tradizione scolastica del medioevo. Così Franco da Colonia, nella notazione nera, insegna: « Ligatura est figurarum simplicium ligatura per tractus debitos ordinata » (*Musica et cantus mensurabilis*, in Gerbert, *Scriptores*, III, pag. 6), Marchetto da Padova riproduce la definizione, solo togliendo la tautologia originale: « Ligatura est conversio figurarum simplicium per tractus debitos ordinata » (*Liber tertius de musica mensurata*, caput I, in Gerbert, *Scriptores*, III, 179). E Adamo di Fulda: « Ligatura est notarum congeries simul condependens iuxta formam quadratae vel obliquae » (*Musica*, pars tertia, caput XI, in Gerbert, *Scriptores*, III, 364). Si attribuiscono a Listenius dieci versi latini, raccolti dal Faber, e che costituiscono una regola mnemonica per guidarsi nell'impiego di tali legature.

(1) V. gli esempi in Fétis, *Histoire générale de la musique*, tomo V, pag. 347: le classificazioni in Zarlino ed Aron, in Gafori e nei trattatisti precedenti (Gerbert e Coussemaker, *Scriptores*).

(2) « Ultimamente il pũto di augumentatione è sempre mai quello, che è posto dopo ciascuna nota del modo, tempo et prolatione imperfetta ». Aron, op. e ediz. cit., libro I, capo XXXII.

(Il punto) « di accrescimento è quello, che si pone senza alcun mezzo dopo la figura, laquale non può esser, nè si può fare perfetta per alcun modo: siccome ciascuna figura posta nei segni di imperfettione... Onde si de' auertire, che li punti nominati si scriuono (come ho mostrato) nel mezo del lato destro de la figura, tanto perfetta quanto imperfetta: et fanno maggiore la figura imperfetta di tanta quantità, quanta è la metà di essa figura ». Zarlino, op. e ediz. cit., parte III, capo 70 (*Del punto, delle sue specie, et delli suoi effetti*). Applica i principî del passato: « Et similiter essendo el puncto ascripto a una semibreue

noscritto, così sarebbe inutile sfoggio di notizie acquistate a buon mercato: il che persuade a limitare qui il cenno, ricordando con Fedro che:

« Nisi utile quod agimus, stulta est gloria ».

Per contro i punti di accrescimento sono visibili sin dalle prime facciate dell'opera qui riprodotta: e su di essi, come già abbiamo fatto osservare sulla scorta di Zarlino, Gafori ed Aaron, eredi alla loro volta del passato, non esiste dubbio. Il punto di accrescimento, nel caso di tempo imperfetto, risponde al sistema attuale, accrescendo la nota che lo precede di una metà del valore: mentre più complicata si presenta la funzione di note nere (quali appariscono nella pagina di basso riprodotta), poichè esse equivalgono all'alterazione nel valore originale del segno bianco, cui appartenevano.

*
* *

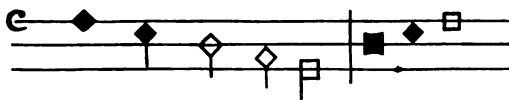
Sotto l'appellativo generale di *color* nella musica proporzionale si classificavano le note il cui colore differiva da quelle impiegate nell'uso. Quindi durante il secolo XIV vediamo indicate con questo nome sia le note rosse (*notulae rubrae*), sia le bianche (*notulae albae, dealbatae, cavatae*), che costituivano l'eccezione, di fronte alla nota nera invalsa nella pratica generale.

Quando poi col secolo XV la pratica dello scrivere condusse alla notazione bianca, si calcolarono quali note colorate le nere introdotte ad arte nel discorso: e la cosa ebbe seguito fino al principio del 1600, in cui il *color* venne definitivamente abbandonato.

---

de prolatione minore, li dara augumento de meza la sua quantita: idest de una minima ». GAFORI: « Angelicum ac diuinum opus musice ». L'edizione di cui mi valgo reca: *Mediolani, Goliardus Deponte, 1508* (Biblioteca Nazionale di Torino, q^{m}, III, 41). Alla sua volta ciò si connette coll'insegnamento del medio evo declinante, come appare dalla sentenza di Adamo di Fulda: « Nos tantum tres ponimus punctos, cum antiqui sex posuerunt... Punctus additionis est simulatio notae ad latus. Hic idem punctus canitur, et semper habet medietatem suae praecedentis, circa quam ponitur, deservitque omnibus prolationibus, temporibus et modis » (ADAMI DE FULDA, *Musica*, pars tertia, caput VIII, in GERBERT, *Scriptores*, III, 362). V. il *Terminorum musicae diffinitorium* del Tinctoris, per P capitulum XIV.

Ora, il nostro autore adopera questa figura di semibreve piena, ossia nera: onde riesce utile vedere che cosa ne pensi l'Aaron, nel capitolo dedicato per l'appunto a tale figura. Ed egli ci insegna: « Anchora trouiamo la semibreue piena dimostrarsi in cinque modi: ne gli quali nascono varie quatita: et prima nel modo minore perfetto, nel tempo perfetto, nel tempo imperfetto, ne la prolatione perfetta, ne la sesqualtera proportione ».

Quindi, dopo aver risolto il primo quesito ed il secondo, prosegue: « Il terzo modo è quando la semibreue negra si ritrova nel tempo imperfetto et prolatione imperfetta: auertirai che essa semibreue si dimostra in tre modi uarii: et per conseguenza apparono tre quantità diuerse: la prima et seconda in questo modo:

« La prima chiaramente si uede essere quantità di una minima col punto. La seconda di una minima; perchè la breue dinanzi a lei, è di ualore di una semibreue et minima. La seguente semibreue adunque è di valore d'una sola minima: benchè alcuni dicono che tali figure debbono essere sesqualterate: ma poco importa da un modo a laltro: perchè la quantità di esse note sono sottoposte al seruizio di un tempo: per tanto piglia quello che a te piace: perchè tutto torna a un solo fine » (1).

E più brevemente Zarlino: « Il colore leua sempre la terza parte del tutto alla figura sottoposta alla perfettione: ma nella imperfettione (come usano et nò bene li Moderni) leua sempre la quarta parte » (2).

Col che, pure rilevando la disapprovazione del dotto argomentatore, vediamo la semibreve nera ridursi frequentemente a semiminima con punto, anche secondo il parere dell'Aaron (𝅝:𝅘𝅥· = 4/4:3/4). Inoltre le restrizioni di questi autori e la sentenza del Gafori, ri-

---

(1) Aron, opera e ediz. cit., libro I, capo XXXVI, *De la figura semibreue piena.*

(2) Zarlino, op. e ediz. cit., parte III, capo 69. In ciò siamo ancora sotto il dominio dei principî che vigevano sul cadere del secolo XV e sull'alba del XVI:

portata in nota, ci fanno constatare la elasticità con cui tali calcoli vanno intesi, mettendoci in guardia contro troppo precise asserzioni.

Così sembra anche intenderla il nostro autore, nell'alternativa di note nere e bianche, rilevata tratto tratto nel testo.

La sentenza dei trattatisti sarebbe tuttavia in parte oscura se non si spiegasse che cosa essi intendano per sesquialterazione. Nel concetto generale con il termine *sesquialtera* si indicava la proporzione 3:2: ed essa significava che, rimanendo immutato il valore della semibreve, si restringeva quello delle minime per modo, che tre di esse equivalessero a due.

Ora, la sesquialterazione per mezzo di note nere, che veniva pure detta *hemiolia*, era per l'appunto uua forma speciale di simili proporzioni, poichè riduceva il valore delle note per lo più di 1/3; senza che tuttavia manchino casi di diminuzioni nel semplice quarto, come si rileva da frequenti figurazioni (1).

III.

Ed ora che, sulla scorta dei contemporanei, abbiamo delineato il carattere della notazione per quanto si riferisce ai problemi che l'opera dell'autore nostro presenta, ci si apre il cammino all'analisi del Mottetto, come egli lo definisce: notando che il Langner spesso va racchiuso fra quelli che lo Zarlino chiama *li Prattici*: e nel sistema suo adotta puramente e semplicemente il portato dell'epoca,

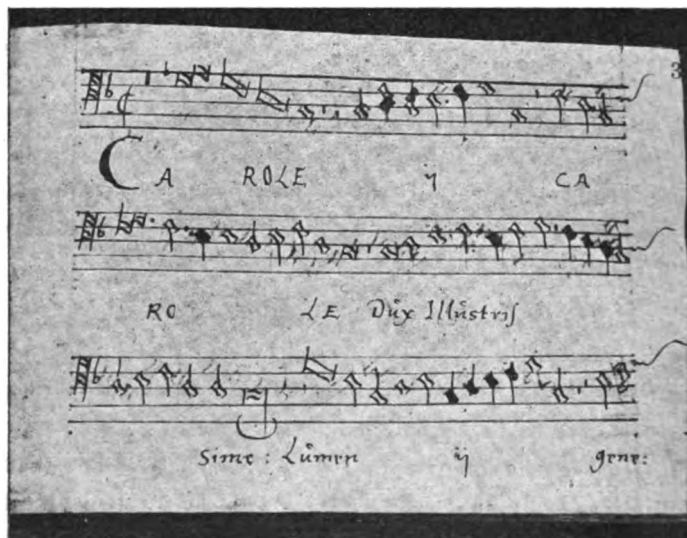
---

onde già il Gafori insegnava: « Soleno spesso uolte li compositori cōsyderare le figure descripte con lo corpo pleno in diminutione acquiualente a le sesqualterate figure et maxime quando son deducte in le sue imperfecte quantita: et tūc trey note così plene se cōnumerano in mensura et quantita de doe... Et se ritrouerai una nota sola ouero doe in corpo pleno in la sua quātita imperfecta: P nō hauer loco de cōnumerarsi in numero ternario: ciascūa de esse restara diminuita de meza la sua quātita ». GAFORI, op. e ediz. cit. *Tractatus quintus*, cap. VI.

(1) Cfr. le opere indicate, essenzialmente gli studi del Riemann. Lasciando da parte gli esempî relativi al tempo od alla misura perfetta, ricorderemo che egli nota nella misura imperfetta (O) il risultato di vere terzine, cui conduceva la sesquialterazione per mezzo di note nere, ossia della *proportio hemiolia*: rinviando per spiegazioni il lettore a tali opere. Per brevi schiarimenti v. il *Dictionnaire* dello stesso autore (traduzione francese, 1900), artic. *Sesquialtera* et *hemiolia*.

senza lanciarsi in particolari innovazioni, od attardarsi, come altri fece, in bizzarre elucubrazioni.

Secondo quanto prima osservai, nel presentare le parti di canto egli comincia dal tenore (di cui riproduco la prima facciata), obbedendo all'uso che lo sviluppo dell'arte aveva sanzionato.

Tenore (segnato « Tenor »).

Attraverso alle fasi subìte dal contrappunto, la voce d'uomo reggente il *cantus firmus* fu la prima a formare quasi il nucleo dello sviluppo corale successivo. Essa era in particolar modo curata, quindi, nei suoi movimenti: e quando si pensò di opporle un altro colore di voce, sorse naturale il *discantus*, inteso nel senso di soprano, che venne così ad occupare il secondo grado nell'evoluzione storica.

Tuttavia il crescente bisogno dell'armonia non tardò a rendere sensibile la necessità di una terza voce: e si ebbe il *contratenor* o *altus* o *vox alta*, unicamente inteso a completare l'armonia.

Questo fatto va ricordato, da chi non sia pratico di opere originali dell'epoca, per non stupirsi di fronte agli eterni incrocii di voce che ritroveremo nel manoscritto esaminato. Infatti il contralto (la cui

forma tedesca, *Alt*, riapparisce nell'indicazione del ms.), essendo sorto per semplice necessità armonica, non costituiva già una parte strettamente mediana, ma talvolta forniva il basso al canto dello stesso tenore. Inoltre, riuscendo difficile ai fanciulli l'esecuzione di queste opere complicate, si ricorreva agli uomini sia per i soprani, sia per i contralti (1): il che conduceva ad estendere le parti del *discantus* e del *contratenor* piuttosto nel basso che non nell'acuto, e finiva coll'accrescere la facilità d'incrocii fra loro.

Tuttavia, questo carattere del contralto aveva il difetto di esigere un'estrema pieghevolezza nella voce che ne reggeva le parti, costringendola a guizzare ora sopra, ora sotto al tenore, e richiedendo una poderosità di note gravi non facile a raggiungere. Ed è così che, per ovviare all'inconveniente, si sdoppiò il suo ufficio, creando il basso e dividendo le attribuzioni: ma non dimenticando l'unità antica del loro indirizzo, e quindi permettendo e sanzionando coll'uso gli incrocii di cui abbiamo fatto parola.

Inoltre questi bassi, che troviamo in genere (e nel nostro manoscritto in ispecie) segnati in chiave di baritono, sono dei veri bassi tenorizzanti o tenori gravi, o moderni baritoni. Manca in essi il carattere spiccato della voce grave usata nella trattazione del coro moderno: la promiscuità di ufficii che la tradizione di tutto uno sviluppo storico sanzionava, permane inviolata. Onde a chi riguardi queste opere, specialmente se ridotte a sistema di chiavi moderno, l'effetto ottico si aggiunge a quello del ragionamento per suscitare l'impressione di un tutto monocromo, pari ad un brano distribuito per voci simili. Talvolta il contralto ed il soprano, scendendo eccessivamente, sembrano perdere ogni sonorità efficace, mentre il basso strepita nel registro più acuto: tal'altra si sarebbe tentati di rovesciare la distribuzione delle parti, che sembrano trattate da chi ignori la reale natura delle voci. Ed è, per contro, un risultato naturale dei tempi, un suggello caratteristico delle scuole, una conferma del quanto ad apprezzare nella giusta luce le opere d'arte concorra la conoscenza dell'ambiente che le vide nascere.

(1) « *Mulier taceat in ecclesia* ».

Vedete in questa prima facciata il contralto, sempre racchiuso fra le linee della sua chiave dal *sol*^{2} al *la*^{3}. È poca cosa di fronte al *mi*^{2} ed al *fa*^{2} cui si verrà riducendo più oltre: ma è registro già

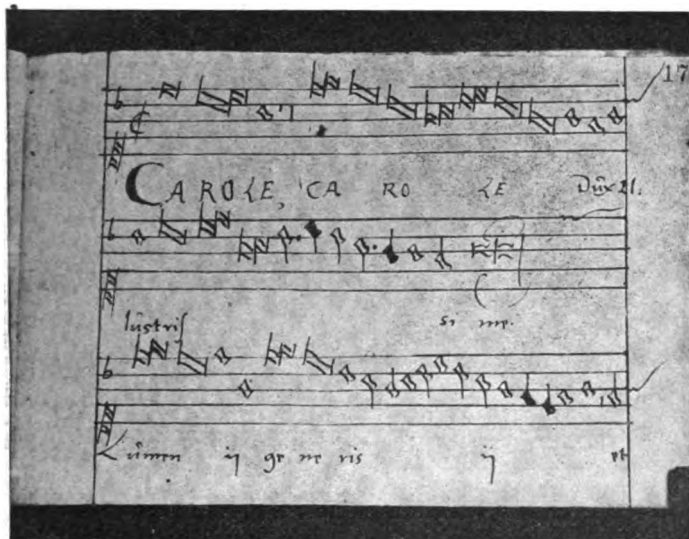
Contralto (segnato « Alt: »).

grave per il contralto moderno, mentre si trova in perfetto carattere con le esigenze della chiave, cui la parte è affidata. Qui tuttavia è meno sensibile la funzione di basso, che apparirà nei versetti successivi: ove specialmente verso la chiusa degli ultimi brani scenderà al limite estremo, reggendo per brevi momenti l'armonia.

Parimente limitato nell'estensione dell'acuto è il soprano, che si spinge per lo più fino al *re*^{4} e solo in alcuni momenti, con estrema timidità, si decide a toccare il *mi*. Ne abbiamo esempio in questa prima facciata; mentre nel grave non eccede mai il *re*^{3}, mantenendosi così in àmbito ristretto e purgato.

E poichè appariscono nel manoscritto le pause, che vengono adoperate nella composizione per alternare efficacemente il giuoco delle voci, riesce interessante il vedere con quanta eleganza lo Zarlino ne ricordi l'origine. « Era impossibile che li cantori potessero peruenire

dal principio al fine della cantilena, senza mai posarsi: se non con loro grande incommodo: ne veramente haurebbono potuto durare.

Soprano (segnato « Disc: »).

Onde forse ricordeuoli di quello, che è detto da Ouidio nelle sue amorose Epistole:

« Quod caret alterna requie, durabile non est »

ritrouarono il rimedio opportuno » (1).

Finalmente il basso, movimentato per lo più con arte, richiama le osservazioni già mosse sulla sua struttura.

Dopo di che presento la traduzione del manoscritto in partitura nostra, ricordando che, a seconda delle osservazioni fatte sulle fasi che l'*integer valor notarum* subì nel corso dei tempi, i valori vennero qui ridotti a metà. Per ragioni di spazio trascrivo le quattro voci su due soli righi e in due sole chiavi: non senza prevenire che l'impressione ottica rimane così alquanto alterata, poichè per un lato gli incrocii di parti recano momentanea confusione, per l'altro si

(1) Op. e ediz. cit., parte III, capo 52.

rende più sensibile quella che modernamente potrebbe dirsi tratta-

Basso (segnato « Bas »).

zione anormale delle voci, nate per essere scritte nelle chiavi loro proprie.

Mottetto (1).

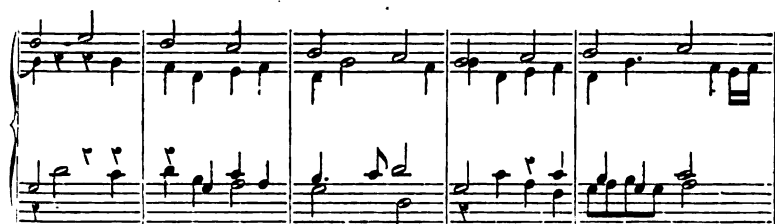
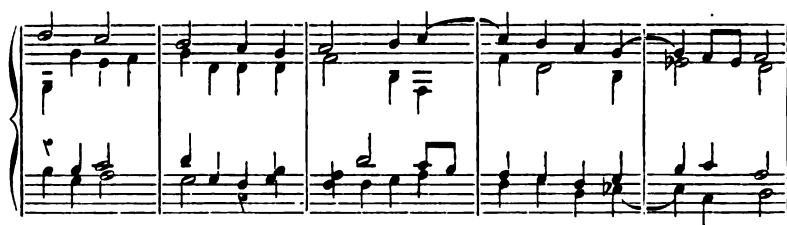
(1) Nella facciata di fronte a quella, in cui comincia il tenore, sta scritto il testo letterario del Mottetto, così concepito:

« Votum | quod commissum est Motetae.

« Carole dux Illustrissime, Lumen Generis et Patriae, salve, tuo adventui gratulor sincero corde, mittat onnipotens Nestoris saeculum, ut sis solatio tuis.

« Pasce tibi commissos sacro dogmate, arce praesepibus fucos ignavos.

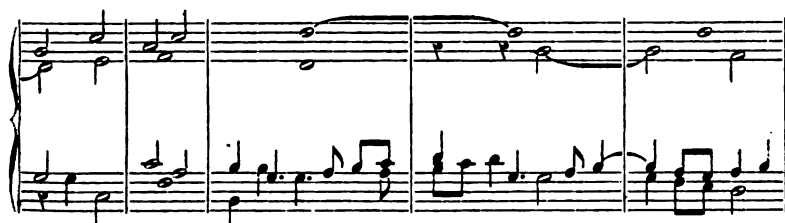
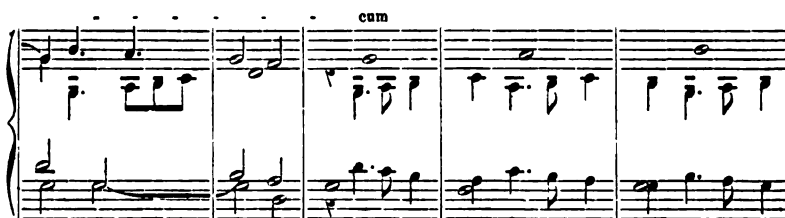
« Et serva Iusticiam, nulli parce, Pacem ama, Musis hospitia concede.

« O Carole benevole, sit tecum coelestis Emanuel ».

Lu - men ge - -

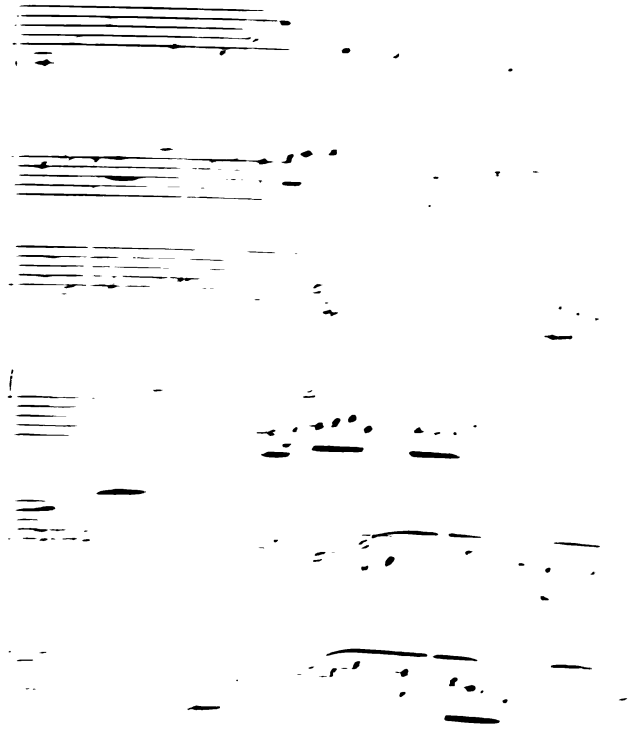
ne - - ris
Tu - o ad - ven-tu-i

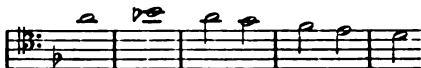
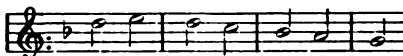
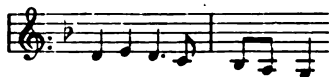
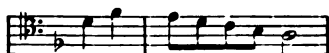
Mit - - - - tat
on - ni - po - - - - - -
- - tens

Pa - sce tu - -
Pa - - sce

Et ser - va

O Ca - ro - - - - -
le
Sit te - -
Sit te - - - - cum
- - - - - - - cum

IV.

Se alcun sospetto potesse sorgere riguardo all'età del codice, già per tante ragioni garantita, esso svanirebbe alla lettura di questa trascrizione. La tonalità incerta, ove inutilmente si cercherebbe un chiaro concetto di sensibile, la mancanza del *diesis* nella segnatura, l'indecisione stessa nella posizione del *bemolle* al *mi*, che tratto tratto va sottinteso per evitare cattive relazioni fra le parti, tutto guida a riconoscere un'êra trascorsa, in cui il concetto attuale di ritmo e specialmente l'influsso profano dei canti popolari ancora male apparivano. Inoltre l'eterno ritardo all'atto della cadenza, il cadenzare frequente plagale, il faticoso aggirarsi escogitando inganni che fatalmente anelano al ritorno nel tono fondamentale, l'incrocio delle parti sono nuovi elementi di conferma, nuovi suggelli dell'êra studiata: e lo stesso concetto estetico ribadisce l'affermazione, poichè lo stile imitato

O Ca - ro - - - - -
le
Sit te - -
Sit te - - - - cum
- - - - - - cum

si conserva, secondo le tradizioni. Onde il lettore vedrà che il disegno primamente proposto si trasmette da battuta a battuta (1), ora aggravando, ora diminuendo il periodo, con quel giuoco che presso i Fiamminghi giungeva all'apogeo.

Così il tenore, nel primo versetto, propone realmente il disegno:

e questo ritroviamo nel soprano, con leggiere varianti di durata:

come, ristretto, lo risentiamo nel contralto:

e verso la chiusa il basso, con duplice scopo, ricordando questo episodio ritmico del contralto conchiude:

Nei versetti seguenti il sistema prosegue, valendosi ora dell'uno, ora dell'altro frammento quali soggetti di nuovi disegni. Così non

---

(1) Questo vocabolo, che attualmente richiama il concetto delle sbarre di divisione, è tuttavia d'origine assai antica. « Li musici, vedendo, che per la diuersità de i mouimenti, che fanno cantando insieme le parti della cantilena, per essere l'una più veloce, o più tarda dell'altra, si poteua generare qualche confusione: ordinarono un certo segno, dal quale ciascun Cantante si hauesse da reggere nel proferir la voce con misura di tempo veloce, o tardo, secondochè si dimostra con le figure diuerse cantabili... Et s'imaginarono che fusse bene, se cotal segno fusse fatto con la mano, accioche ogn'uno de i cantori lo potesse vedere, et fusse regolato nel suo mouimento alla guisa del Polso humano. Onde dapoi dato tale ordine, alcuni de li Musici chiamarono cotal segno Battuta, alcuni altri Tempo sonoro: et alcuni altri, tra i quali è Agostino dottore Santissimo nel Capit. 10 del secondo libro della *Musica*, lo nominano Plausum; che viene da Plaudo voce latina che vuol dire il Battimento delle mani » (Zarlino, op. e ediz. cit., parte III, capo 49).

sarebbe difficile notare che le quattro note iniziali nella proposta del soprano *lumen* (versetto 2°), sono ancora quelle della prima proposta del tenore, qui esaminata. Il disegno completo riappare alle battute 4, 5, 6 del soprano, nello stesso versetto: e si ripete ancora abbassato di una terza e modificato nei valori alle battute 7, 8, 9, come alla quinta inferiore canta nel contralto alle battute 11 e 12, e risponde nel basso alle 13 e 14, rumoreggiando nella chiusa, spezzato, alterato, in moto contrario fra le parti.

È ben questa l'arte ove l'appagamento dell'occhio sembrava sostituirsi al piacere intuitivo dell'orecchio, e le cui licenze nella disposizione delle parole contribuirono alla riforma palestriniana. Anzi, si potrebbe osservare che questo tema del tenore, unito con quello proposto dal basso sin dalla prima battuta, siano la chiave di volta della composizione esaminata: poichè essi si intrecciano, si inseguono, fino a riunirsi in un solo disegno nella conclusione. E poichè il tema del basso non è altro, se non la distribuzione ritmica di una scala ascendente, e quello del tenore è ancora la figura di una scala discendente, così possiamo ritenerli come la doppia risultanza di un unico soggetto, invertito: cosa questa conforme al sistema architettonico seguìto dall'arte in quei tempi.

Il movimento generale, nelle epoche di cui discorriamo, non può riprodursi con sicurezza di precisione assoluta. Riportandoci alla nota dell'Aron, citata a piè di pagina 36, ed all'uso costante, potremo interpretare i versetti segnati ₵ col carattere di un nostro tempo mosso (allegro od allegretto), quelli segnati in C in tempo moderato.

Il terzo e quarto versetto (« Tuo adventui » e « Mittat onnipotens ») appartengono a quest'ultimo tipo.

Rilevata l'impronta generale del Mottetto (1), non credo si debba troppo insistere sopra piccole scorrettezze, alcune veramente scusate anche nei modelli buoni relativi all'epoca del nostro autore, altre

(1) È noto che il mottetto poteva comporsi anche su testo profano: onde i trattatisti ci insegnano: « Motetum est cantus mediocris: cui verba cujusvis materiae sed frequentius divinae supponuntur ». *Terminorum musicae diffinitorium Joannis Tinctoris:* per M capitulum XI (in Lichtenthal, loc. cit.).

Per la storia del mottetto v. AMBROS, *Geschichte der Musik,* III: BRENET, *Notes sur l'histoire du Motet,* in *Tribune de St. Gervais,* 1895, 1, 2.

scusabili forse con le antiche tradizioni. Non mi arresto sulle quinte fra parti intermedie, essendo esse per lo più coperte dal moto contrario fra gli estremi: inoltre non sarebbe improbabile che l'uso di alcuni accidenti non segnati (il *mi bemolle* tratto tratto sembra indicato da esigenze armoniche) correggesse l'effetto, alternando fra loro le quinte giuste e le diminuite.

Più grave è la cosa riguardo ad alcune ottave non soltanto implicite, ma chiare e patenti e dirette: su cui però richiamo ancora l'autorità dello Zarlino. Il terzo versetto (*Tuo adventui*), così efficace nella doppia imitazione che avviene fra soprano e tenore per un lato, e per l'altro fra contralto e basso, ci rivela alla quarta battuta due fra le tante quinte che l'andamento delle parti contiene, e che vengono coperte dal moto contrario fra gli estremi. Oltre a ciò, nella battuta terza ha un rapporto evidente di ottave fra tenore e basso, solo separate dalla pausa di semiminima (nel testo, che traduco riducendo i valori alla metà, la pausa è di minima) interposta fra le note che producono l'ottava in quistione. Ora, che ciò fosse vezzo fra i compositori si ricava da una nota dello Zarlino, il quale osserva: « Sogliono alcuni non hauere per inconueniente, il porre due Perfette Consonãze di una istessa specie, l'una dopo laltra nelle loro composittioni, che insieme ascendino, o discendino, senza porui di mezo alcun'altra consonanza: percioche si auisano, che'l porre tra loro... una pausa di minima faccia variar la specie... Ma in vero quanto costoro s'ingannino, ciascuno lo potrà conoscere con la esperienza... » (1).

E ciò dimostra come l'uso « nelli Prattici », conducesse a licenze, da cui l'arte ch'essi possedevano avrebbe potuto facilmente salvarli.

Altra volta, verificandosi le ottave fra basso e contralto, riuscirebbe meno strana la cosa quando si ricordasse l'origine comune che queste parti ebbero. Nate infatti dalla funzione di una stessa voce (il *contratenor*), esse ne riepilogavano l'ufficio: onde potrebbe darsi che l'uso passato tratto tratto guidasse gli scrittori a confondere in una sola trattazione le due parti, che anticamente erano ridotte ad una sola.

Senonchè nel campo delle supposizioni è facile, ma ozioso indugiarsi in epoche, ove per diverso declivio fluivano i rivoli d'una

---

(1) Op. e ediz. cit., parte III, capo 48.

passata evoluzione: onde a queste semplici note limito lo studio, forse non inutile, quando si pensi che gli antichi saggi troppo rimangono sconosciuti, finchè su di essi si aggrava il silenzio delle biblioteche, e le forme manoscritte di una notazione arcaica li circondano di tranquillo mistero. Che se la cosa potesse interessare, coll'avvenire tradurrei altre pagine fra noi conservate, ove il secolo XVI ci tramanda corredo non indifferente di canzoni madrigalesche e sacri mottetti: assai lieto se nelle pazienti ricerche di studioso potessi rievocare qualche ricordo non indegno del periodo più luminoso percorso dalla grande arte corale.

Torino, Aprile 1902.

LUIGI ALBERTO VILLANIS.

La jeunesse de Rameau.

(*Suite*. Voir vol. IX, fasc. 4°, pag. 860, ann. 1902).

III.

Après plus de vingt ans passés dans l'exercice de la profession d'organiste, il semble que Rameau, arrivant à Paris, dût apporter surtout une ample provision de pièces d'orgue et de compositions religieuses. Or, non seulement jusqu'ici rien n'a été retrouvé de ce qu'il avait pu écrire pour son instrument, mais l'on ne possède même pas un texte probant à cet égard. Aucun catalogue de bibliothèque privée ou publique, aucune annonce de librairie, aucun privilège inscrit dans les registres officiels, ne font allusion à un seul ouvrage imprimé ou gravé pour l'orgue (1). Subsiste-il des compositions inédites? Fétis l'assure, en ajoutant à sa liste des œuvres de Rameau la vague indication de « pièces d'orgue manuscrites » ; Denne-Baron dit que « Rameau a laissé en manuscrit un assez grand nombre de pièces d'orgue » ; Chouquet précise, en avançant que « neuf de ses piecès d'orgue ont survécu » (2). Mais ces trois auteurs ne se sont

(1) En 1761 les comptes du chapitre de la Cathédrale d'Embrun mentionnent, il est vrai, une dépense de 24 l. pour l'achat du « troisième livre d'orgue de M. Rameau » (Arch. départ. des Hautes-Alpes, G, 705). Mais il s'agit dans ce texte du livre de *Pièces en Concert*, dont la première édition, publiée en 1741, et la seconde, tirée en 1752, se vendaient exactement à ce prix et se trouvaient désignées sous le titre de « troisième livre » parmi les œuvres de clavecin de Rameau, sur le catalogue de Ballard.

(2) Fétis, t. VII, p. 176. — Denne-Baron, dans la *Nouv. biogr. gén.* (Didot), t. XLI, p. 543. — Chouquet, dans le *Dictionary of music*, de Grove, t. III, page 72.

pas occupés de dire où gisaient les manuscrits, qu'ils n'avaient pas vus, et que les éditeurs des *Œuvres complètes* de Rameau se sont efforcé en vain de découvrir. En l'absence d'une preuve meilleure, on doit supposer que le répertoire de l'auteur d'*Hyppolite et Aricie* se composait, à l'orgue, d'improvisations et d'adaptations de ses pièces de clavecin. Sur le premier point peut être rappelé le témoignage de Marmontel, d'après lequel Rameau, lorsqu'il touchait l'orgue de la chapelle privée du fermier général Le Riche de La Pouplinière, à Passy, se faisait admirer par l'exécution de « morceaux de verve étonnants » (1); le second point se défendrait, s'il en était besoin, par des arguments tirés de l'usage (car à toutes les époques les virtuoses ont usé et abusé du droit de transporter d'une destination à l'autre leurs œuvres et celles d'autrui), de la nature même des pièces de clavecin de Rameau (dont un grand nombre s'adaptent aisément aux ressources et aux exigences de l'orgue) (2), et de la similitude que le maître établit en plusieurs de ses écrits, entre le jeu des deux instruments (3).

Il est donc impossible aujourd'hui d'asseoir sur l'étude d'une œuvre spécialement destinée à l'orgue un jugement sur le talent de Rameau comme organiste. Ce qui nous est parvenu de ses productions nous permet-il de le mieux connaître sous un autre aspect de son rôle de musicien d'église? Pendant le long espace de temps qu'il a passé au service des paroisses ou des communautés de Paris ou de la province, il a dû probablement, ainsi que l'a supposé entre autres M. Malherbe, composer des morceaux religieux (4). Rappelons-nous le passage du *Traité de l'harmonie*, cité dans le chapitre précédent, où Rameau parle de la musique sacrée comme du genre où l'artiste trouverait la plus belle occasion de « déployer son

(1) Marmontel, *Mémoires*, t. I, pp. 296 et 312.

(2) C'est l'opinion d'un maître de l'orgue moderne, M. Alexandre Guilmant, qui n'est pas seulement un virtuose merveilleux, mais le plus fin et le plus expérimenté connaisseur de l'ancienne musique d'orgue française.

(3) A la fin de la petite méthode « De la Méchanique des doigts sur le Clavessin », qui précède les pièces dans le livre publié en 1724, Rameau écrit simplement: « Ce que j'ai dit touchant le clavessin est à observer pareillement sur l'orgue », et il applique à la fois et sans réserves au clavecin et à l'orgue sa *Dissertation sur les différentes Méthodes d'Accompagnement*, imprimée en 1732.

(4) *Œuvres complètes* de Rameau, t. V, p. xviij.

génie ». Soit qu'il ait cependant très peu travaillé pour l'église, ou que dans la seconde moitié de sa vie il ait détruit ou laissé détruire ses compositions latines, toujours est-il que ses modernes éditeurs ne sont parvenus à recueillir et à publier sous son nom que cinq motets, dont un seul avait été imprimé du vivant de son auteur, et non pas à destination d'un office liturgique, mais à titre d'exemple théorique, dans un chapitre du *Traité de l'harmonie:* ce *Laboravi* à cinq voix, avec basse continue pour l'orgue, vanté par le maître lui-même avec une certaine candeur comme un morceau de très savante facture, est une honnête page de musique vocale accompagnée, dont ni les idées, ni les formes, ne dépassent un niveau modeste d'invention et d'intérêt (1).

C'est parmi les manuscrits de la Bibliothèque Nationale qu'ont été trouvées les quatre compositions inédites auxquelles les éditeurs des *Œuvres complètes* de Rameau ont donné le titre ordinaire de *Motets*, et qui commencent par les mots: *In convertendo — Quam dilecta — Deus noster refugium — Diligam te.* Du premier de ces morceaux existe le manuscrit autographe. Son authenticité est donc à l'abri du moindre doute, et c'est aussi le seul sur la date duquel on puisse établir une supposition, grâce aux comptes rendus des trois auditions qui en furent données au Concert Spirituel, pendant le carême de 1751 (2). Rameau avait-il voulu, par ces exécutions, se poser en rival de Mondonville, et prétendre à la première place au concert parce qu'il s'était acquis la première place au théâtre, ou bien avait-il cédé aux instances de quelques amis maladroits? Peu importe. Quoique « tout Paris » fût « occupé de cette nouveauté quinze jours à l'avance », son insuccès fut notoire, et les ennemis du maître se réjouirent de ce que Mondonville n'avait pas été « détrôné » (3). Le *Mercure de France*, tout dévoué, au contraire, à la gloire et aux intérêts de Rameau, s'efforça de dissimuler son échec en glissant sur le mérite du morceau, et en le qualifiant d'ouvrage de jeunesse, composé « il y a près de quarante ans » (4).

---

(1) Rameau, *Traité de l'harmonie*, p. 341 à 355. — *Œuvres complètes*, t. V, p. 1 à 6.

(2) Ces trois auditions eurent lieu les 30 mars, 2 et 5 avril 1751.

(3) *Correspondance littér. de Grimm, Diderot, Raynal, Meister*, édit. Tourneux, t. II, p. 46; Raynal ne dit rien de la date de composition du morceau.

(4) *Mercure de France*, mai 1751, p. 187.

Collé, dans son journal, en parla de la même manière: « On a exécuté, dit-il, un ancien motet de Rameau... C'est un ouvrage de sa jeunesse que les musiciens ont jugé mauvais et peu digne de lui » (1).

La partition autographe et les copies en partition et en parties séparées qui l'accompagnent à la Bibliothèque Nationale présentent de cet *In convertendo* deux versions notablement différentes sous le rapport de l'instrumentation. Selon M. Malherbe, le manuscrit autographe offrirait la version définitive, tandis que les copies renfermeraient la première rédaction. Celles ci, dit notre confrère, contiennent « deux parties de cors obligés, d'un effet assez pittoresque et hardi pour l'époque, mais d'une exécution dangereuse, lorsqu'on n'a pas affaire à des virtuoses de profession, ou tout au moins à des solistes expérimentés. Le mécompte d'une audition médiocre, et peut-être lamentable, aura décidé l'auteur à substituer les hautbois aux cors, afin d'obtenir ainsi toute sécurité » (2). Nous ne partageons point sur tout ceci l'opinion de M. Malherbe. Pour désigner l'instrumentation du manuscrit autographe (avec hautbois) comme postérieure à celle des copies (avec cors) il faudrait attribuer à toutes deux une date beaucoup plus récente que les probabilités ne le permettent: car, ainsi que nous allons essayer de le démontrer, les parties de cor doivent justement se rapporter aux exécutions de 1751; et l'insuccès de ces exécutions ne permet guère de croire que dans les années suivantes Rameau ait de nouveau essayé de produire ailleurs son motet, en faisant pour ainsi dire rétrograder son instrumentation, par la substitution des hautbois aux cors, et en s'imposant à cette occasion l'inutile besogne de recopier de sa main la partition tout entière.

La suite de cette étude nous obligera de mentionner l'origine des relations de Rameau avec le fermier-général Le Riche de La Poupliniére. Ces relations ne s'étaient pas encore refroidies lorsque, vers 1750, les concerts privés de cet opulent personnage prirent un nouvel éclat par l'augmentation de l'orchestre et l'engagement de virtuoses

(1) *Journal et Mémoires de Ch. Collé*, etc., édit. H. Bonhomme, t. I, p. 308, avril 1751.

(2) *Œuvres compl. de Rameau*, t. IV, p. xxix.

étrangers, notamment de cornistes et clarinettistes allemands (1). La Pouplinière ne se réservait pas le monopole de leurs auditions : dès le 8 septembre 1749 les « cors de chasse allemands » jouèrent au Concert Spirituel (2), et pour la première fois on entendit à l'Opéra des clarinettes dans les airs de ballet de la pastorale de Rameau, *Acante et Céphise*, que l'on représenta le 18 novembre 1751 (3). Il est donc infiniment probable que la version avec cors obligés de l'*In convertendo* fut bien réellement celle exécutée en 1751 au Concert Spirituel, et peut-être auparavant chez La Pouplinière. Rameau, désireux de plaire au fermier général, et de se présenter au public sur une autre scène que celle de l'Opéra, aurait à ce moment repris un ancien motet et en aurait retouché l'instrumentation dans le sens le plus actuel, en y ajoutant l'attrait de curiosité que pouvait procurer la participation de musiciens étrangers et d'instruments inusités.

Si donc nous regardons les copies avec cors obligés comme contenant la plus récente version de l'œuvre, et datant de 1751, s'ensuit-il que nous devions accepter pour la partition autographe l'indication du *Mercure*, qui recule à « près de quarante ans » en arrière la composition du motet? Tel n'est pas notre avis, et nous croyons que, dans son zèle à effacer la mauvaise impression causée par les auditions du Concert Spirituel, le journaliste a exagéré l'ancienneté de l'œuvre. Aucune des maîtrises de province, pour lesquelles pouvait travailler Rameau à l'époque indiquée, n'était en possession de moyens d'exécution suffisants pour une telle œuvre ; l'introduction d'un orchestre n'avait lieu non plus dans les églises de Paris qu'à de rares intervalles et par extraordinaire. Ce fait est si connu, que M. Malherbe, cherchant à deviner la destination des grands motets de Rameau, a dû écarter les maîtrises et les concerts de province, et s'est uniquement rejeté sur le Concert Spirituel (4) : mais deux objections se présentent contre cette hypothèse. Tout

---

(1) Nous nous permettons de renvoyer sur ce sujet à notre volume *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 220 et suiv.

(2) *Mercure de France*, octobre 1749, p. 196.

(3) *Ibid.*, décembre 1751, t. II, p. 178. — *Les Concerts en France*, p. 224.

(4) *Œuvres complètes* de Rameau, t. IV, p. xxiij.

d'abord, ce Concert ne fut inauguré qu'en mars 1725, et dès le mois d'octobre 1727, Rameau, écrivant à Houdar de La Motte, lui dit : « Je pourrais vous faire entendre des motets à grands chœurs, où vous reconnaîtriez si je sens ce que je veux exprimer » ; secondement (et autant qu'on puisse l'assurer puisque la série des programmes du Concert Spirituel ne nous est point parvenue sans lacunes) les œuvres de Rameau, pour des raisons inconnues et qu'on peut supposer personnelles, n'y reçurent jamais l'hospitalité, et l'*In convertendo* semble bien avoir été le seul de ses motets qu'on y exécuta, très tardivement.

D'autres débouchés pourraient être indiqués avec plus de vraisemblance. L'un serait la « Messe du Roi ». Depuis la transformation de la Chapelle de musique du Roi, accomplie sous Louis XIV, en 1683, un orchestre se joignait quotidiennement au chœur pour exécuter, pendant la célébration de la messe basse à laquelle assistait le souverain, un « motet à grand chœur », c'est-à-dire une grande composition avec soli, chœurs et orchestre, écrite non point sur le texte liturgique de l'ordinaire de la messe ou du propre de l'office, mais sur les versets arbitrairement choisis d'une hymne ou d'un psaume. Les grands motets de La Lande, regardés comme classiques et imités de près ou de loin par tous les musiciens de l'école française à cette époque, formaient le fond du répertoire de la Chapelle royale, avec ceux que composaient les maîtres de musique « en quartier », c'est-à-dire en service trimestriel : mais il arrivait assez souvent que des musiciens n'appartenant nullement au personnel de la Chapelle, obtinssent l'avantage de faire chanter à cette « Messe du Roi » un motet de leur composition. Cet usage, que le goût prononcé de Louis XIV pour la musique avait favorisé, s'était continué sous la Régence et sous Louis XV, en s'étendant de la Messe du Roi à celle de la Reine, qui se célébrait séparément. L'exécution d'un motet de Rameau dans la Chapelle de Versailles est d'autant plus admissible que l'inscription d'actes entiers de ses opéras aux programmes du « Concert de la Reine » est certifiée à l'époque de leur nouveauté, par le *Mercure de France*. En dehors de la cour, la chapelle de l'habitation de La Pouplinière, à Passy, où Rameau lui-même tenait l'orgue, et qui était le cadre de véritables concerts, serait encore pour ses motets un lieu d'origine extrêmement vrai-

semblable. Nous devons enfin noter dès à présent le fait, ignoré des biographes précédents, que Rameau devint aux environs de 1730 organiste de l'église de la maison professe des Jésuites, où se donnaient d'importantes auditions musicales.

A l'une ou l'autre de ces destinations, et en tous cas à l'époque de son établissement définitif à Paris, se rattache, croyons-nous, la composition des motets de Rameau. Aucun indice ne permet d'en fixer l'ordre chronologique. L'authenticité des deux morceaux *Quam dilecta* et *Deus noster refugium* est soutenue par le témoignage de De Croix et par la présence de ces morceaux dans un volume en copie de la Bibliothèque Nationale qui contient aussi l'*In convertendo*. Les preuves de l'attribution à Rameau du *Diligam te* qui leur est joint dans les *Œuvres complètes* sont moins puissantes; ayant lu sur un feuillet de garde du même manuscrit ces mots: « il a aussi composé le motet *Diligam*, qui n'est pas ici », les éditeurs cherchèrent naturellement à le découvrir; bientôt, à la Bibliothèque Nationale, leur fut présenté un manuscrit intitulé: « *Diligam te*, 17[e] motet à grands chœurs, par M... »; le nom était déchiré; à la page suivante, une autre main avait écrit: « Rameau »; une troisième inscription disait: « A M. Legrand, de Rouen. C'est M. Le Gros qui m'a remis ce motet ». L'œuvre, où fut reconnue la marque d'« un compositeur de talent », ne parut « pas indigne de Rameau » et, malgré quelques détails insolites dans l'exécution de la copie (1), fut insérée parmi ses motets. Si quelque jour l'effort de nouvelles recherches, ou même un simple hasard venait à placer sur ce *Diligam te* le nom d'un autre musicien, la gloire de Rameau n'aurait pas à y perdre. L'intérêt que présente la lecture de ses motets n'est en fin de compte qu'un intérêt relatif et qui consiste surtout à observer comment s'est comporté dans un genre différent un maître doué dans la musique de théâtre et dans la musique instrumentale d'une telle faculté créatrice, d'une telle puissance expressive, d'une telle abondance et d'une telle hardiesse d'invention.

---

(1) On y remarque des indications en langue italienne, chose contraire aux habitudes de Rameau, et l'emploi de la clef d'ut première ligne, pour la partie de premier violon, au lieu de la clef de sol, ordinaire chez lui. Voyez *Œuvres complètes*, tome V, p. xv.

Or, force est bien de reconnaître que l'absence du sentiment religieux, qui subissait alors une éclipse analogue chez tous les compositeurs français, n'est pas compensée chez Rameau par des mérites exceptionnels de facture : en sorte que l'impression totale produite par ses motets est celle d'œuvres conventionnelles que n'ont dictées ni des croyances intimes ni des préoccupations liturgiques, et dans lesquelles d'autre part ne trouve pas à se faire jour librement la riche fantaisie d'un tempérament dramatique.

Tandis que les motets de Rameau paraissent donc n'avoir été composés qu'après son établissement définitif à Paris, au contraire ses Cantates semblent appartenir pour la plupart à la période provinciale de sa vie qui précéda immédiatement cet établissement, et qui se limite entre 1707 et 1722 (1). Deux de ces cantates sont datées approximativement de 1715 par Rameau lui-même, dans sa lettre à Houdar de La Motte, du 25 octobre 1727 : « Informez-vous, dit il, de l'idée qu'on a de deux cantates qu'on m'a prises il y a une douzaine d'années et dont les manuscrits se sont tellement répandus en France que je n'ai pas cru devoir les faire graver, à moins que je n'y en joignisse quelques autres, ce que je ne puis pas, faute de paroles. L'une a pour titre *l'Enlèvement d'Orithie*... l'autre a pour titre *Thétis*... » (2). Les copies de ces deux petits ouvrages conservées à la Bibliothèque Nationale portent les millésimes 1718 et 1719, qui peuvent se rapporter aux dates de copie plutôt qu'à celles de composition. *L'enlèvement d'Orithie* fut gravé, sous un titre différent (*Aquilon et Orithie*), avec une autre cantate, plus récente, en un livre dont nous essaierons plus loin de déterminer la date de publication. Quoique les termes de la lettre de Rameau laissent à

(1) L'hypothèse de M. Quittard, qui recule tout ou partie de ces Cantates à l'époque du premier séjour du maître à Clermont, c'est-à-dire avant 1705 ou 1706, ne saurait être adoptée, puisque la Cantate française n'existait pas auparavant, et que ses premiers modèles parurent précisément pendant que Rameau habitait Paris, en 1706.

(2) La lettre de Rameau a été publiée en entier dans le *Mercure de France*, mars 1765, p. 36 ; dans le *Dictionn. histor. et crit.* de Bonnegarde, 1771, t. IV, p. 149 ; dans l'*Eloge*, de Maret, note 32, p. 62 ; dans l'almanach *les Spectacles de Paris*, année 1784 ; dans le petit livre de M. Pougin, p. 57 ; dans les *Œuvres complètes* de Rameau, t. VI, p. XXXIII.

croire qu'en 1727 il n'avait pas écrit d'autres cantates, « faute de paroles », on trouve à la Bibliothèque Nationale sous son nom et sous la date 1721, les copies de deux œuvres du même genre, *Orphée* et *les Amants trahis*. De plus, Maret mentionne comme ayant été écrites à Clermont trois cantates : *Médée*, *l'Absence* et *l'Impatience* (1). Les deux premières étaient déjà perdues en 1776, car De Croix, se basant évidemment sur le texte de Maret, faisait appel au public pour les retrouver (2) : nulle trace de leur existence n'ayant été découverte, un historien moderne, M. Julien Tiersot, en est venu à douter que Rameau les eût jamais composées (3).

Quoiqu'il en soit, les éditeurs des *Œuvres complètes* de Rameau ont réuni dans le troisième volume de leur collection huit cantates, dont deux seulement (*Aquilon et Orithie* et *le Berger fidèle*) avaient été gravées du vivant de leur auteur ; les six autres, qui n'existent qu'en copies, sont *les Amants trahis*, *l'Impatience* (citée par Maret), *Orphée*, *Thétis* (citée par Rameau), *la Musette*, sur laquelle manque tout renseignement, *Diane et Actéon*, dont l'authenticité est douteuse.

A l'époque où Rameau la cultiva, la Cantate était un genre encore nouveau en France, imité de l'Italie, et qui avait succédé à l'Air de cour, comme celui-ci à la chanson polyphonique. Sa définition était uniquement italienne en 1703, dans la première édition du *Dictionnaire de musique* de Brossard : « *Cantata*, au pluriel *Cantate*. On commence à rendre ce terme françois par celui de Cantate. C'est une grande pièce, dont les paroles sont en italien, variée de récitatifs, d'ariettes, et de mouvements différents ; pour l'ordinaire à voix seule et une basse continue, souvent avec deux violons ou plusieurs instruments, etc. Quand les paroles sont de piété, ou de morale, on les nomme *Cantate morali o spirituali* ; quand elles parlent d'amour, ce sont *Cantate amorose*, etc. ». Lorsque le libraire Étienne Roger, d'Amsterdam, réimprima quelques années plus tard l'ouvrage de Brossard, il joignit à l'article primitif cette

---

(1) Maret, note 32, p. 62.

(2) De Croix, *L'Ami des arts*, p. 179.

(3) J. Tiersot, *Cantates du XVIII° siècle*, dans *Le Ménestrel* des 23 et 30 avril, 14, 21 et 28 mai, 4 et 11 juin 1893.

addition : « On a fait depuis peu des Cantates françoises qui ont très bien réussi ; le sujet du chant est une Histoire dont les différentes actions sont marquées par des mouvements différents » (1). Le poète Jean-Baptiste Rousseau avait été, au point de vue littéraire, l'un des créateurs du genre, dont le compositeur Jean-Baptiste Morin, dans la dédicace et la préface d'un livre de Cantates imprimé en 1706, se vantait d'avoir, au point de vue musical, donné les premiers modèles : « Il y a quelques années que j'eus dessein d'essayer si notre langue ne seroit point susceptible de Compositions de musique, appelées communément en Italie Cantates, ou sujets différents de Poésies, mêlées d'Airs et de Récitatifs. Quelques-unes de celles que j'avais mises en musique se sont répandues en plusieurs endroits ; mais comme ce qui court manuscrit n'est jamais parfaitement correct, on m'a conseillé de mettre ce Recueil au jour, et plusieurs personnes m'ont fait espérer que la nouveauté de ces sortes d'Ouvrages pourroit plaire au Public » (2). Rameau se trouvait donc à Paris dans le moment de la mise en vente des Cantates de Morin, et put connaître en même temps les premières de celles que composaient Batistin (J.-B. Stuck), Bernier, Campra, Louis Bourgeois, Clérambault, et autres (3). En peu d'années, la vogue du genre

---

(1) Séb. de Brossard, *Dictionn. de musique*, Paris, in-fol., 1703, et Amsterdam, s. d., in-8°, art. *Cantata*.

(2) *Cantates françoises à une et deux voix mêlées de symphonies, par Monsieur Morin, Ordinaire de la musique de S. A. R. Monseigneur le duc d'Orléans. Livre premier.* A Paris, chez Christophe Ballard, etc., M.DCC.VI. — Un livre second parut l'année suivante. Chacun contient six cantates. Dans le premier livre se trouvent *L'Impatience* et *Les Amants mécontents*, dont les sujets sont analogues à ceux de deux Cantates de Rameau ; dans le second livre figure *L'Absence*, dont le titre est identique à celui d'une œuvre perdue de Rameau.

(3) Les quatre livres de *Cantates françoises à voix seule, avec symphonies,... par Jean-Baptiste Stuck, Florentin,* furent publiés à Paris, chez Chr. Ballard, en 1706, 1708, 1711 et 1714 et se trouvent à la Bibliothèque Nationale. — Nicolas Bernier fit graver en sept livres trente-huit cantates ; les quatre premiers livres parurent sans date ; le cinquième, intitulé *Les Nuits de Sceaux*, le sixième et le septième, sont datés de 1715, 1718 et 1723. Les sujets de trois cantates de Bernier sont analogues à ceux d'autant de compositions attribuées à Rameau : *Diane* (1er livre), *Médée* (4e livre), *L'Absence* (7e livre). — Le premier livre des Cantates de Campra parut avant 1708, le second avant 1714,

s'accrut jusqu'à l'engouement, jusqu'au délire. Brossard, qui avait en 1703 défini, comme nous venons de le voir, la Cantate sous son seul aspect italien, remarquait vers 1720 qu'aucune forme de composition n'avait été reçue en France avec tant d'applaudissements, avec « tant d'avidité », et ne s'était répandue plus vite ni plus généralement « dans tous les concerts de Paris et des provinces ». Il en voyait la raison dans la brièveté des dimensions et la facilité de l'exécution : « Car, enfin, disait-il, il faut l'avouer ingénûment, le françois naturellement impatient, a de la peine à s'appliquer longtemps sur un même objet... Les moindres difficultés sont capables de le rebuter, et les divertissements qui lui causent trop de peine ou trop d'embarras ou quelquefois trop de dépense, sont plus capables de le dégoûter que de le réjouir » (1).

Les paroles, toutes anonymes, des cantates de Rameau, furent très probablement écrites en province par quelques-uns de ces « poétereaux » aussi médiocres que féconds, qui ne manquaient alors dans aucune grande ville. Dijon, où il vécut de 1708 environ à 1715, lui offrait des collaborateurs en la personne du littérateur Antoine Joly, de l'avocat Taphinon, du conseiller J.-B. Lantin (le fils de son défunt parrain), tous également piqués de la mouche poétique (2). Il serait aussi aisé qu'inutile de relever dans les biographies locales,

---

dates auxquelles ils sont annoncés sur des catalogues de Ballard. — Les cantates de Louis Bourgeois parurent sans date, avec un privilège du 25 septembre 1708 ; telle fut, à un certain moment, leur vogue, que le nom de Bourgeois fut placé au lieu de celui de Rameau sur des copies de *Thétis* et d'*Aquilon et Orithie*. Voyez *Œuvres complètes* de Rameau, t. III, p. XXII. — Les cinq livres de *Cantates françoises à une et à deux voix, avec symphonie et sans symphonie, composées par M. Clerambault*, furent publiés en 1710, 1713, 1716, 1720 et 1726. — Dans le second livre des *Cantates à une et à deux voix et avec symphonie composées par Mr Montéclair*, se trouve *L'Enlèvement d'Orithie* ; le recueil ne portant pas de date, et l'auteur se servant pour le publier d'un privilège obtenu pour d'autres œuvres en 1709, on ne saurait dire si la composition de Rameau précéda ou suivit celle écrite par Montéclair sur le même sujet, mais sur d'autres paroles.

(1) *Dissertation* (inachevée et inédite) *sur la Cantate*, par S. de Brossard, Bibl. Nat., Ms. fr., nouv. acq., 5269, fol. 75.

(2) PAPILLON, *Biblioth. des auteurs de Bourgogne*, t. I, 342, 385, et t. II, page 310.

pour les villes où séjourna Rameau, une liste de poètes abondants et obscurs : rien n'y ferait reconnaître ceux qui travaillèrent pour lui. En général les noms des versificateurs n'étaient pas même indiqués dans les livres de Cantates gravés ou imprimés (1), non plus que dans les copies où tout au plus prenait-on la peine d'inscrire exactement le nom du compositeur. En 1728, un musicien français vivant à l'étranger, Bachelier, réunit en un petit volume, « pour l'usage des amateurs de la musique et de la poésie », les textes, presque tous anonymes, de quatre-vingt-dix-sept cantates particulièrement célèbres (2) : aucune de celles de Rameau n'y figure.

Aux causes indiquées par Brossard pour le succès de la Cantate, s'ajoutait cette raison, qu'elle était un diminutif d'opéra. Généralement ses auteurs, et Rameau tout le premier, l'entendaient bien en ce sens. Dans sa lettre de 1744 à un musicien inconnu sur la composition dramatique, il représente les cantates, les divertissements et les autres « bagatelles de cette sorte » comme le chemin qui conduit au théâtre (3) ; et lorsqu'en 1727 il sollicite de Houdar de La Motte un livret, il le prie de s'informer de ses cantates pour juger de ses aptitudes dans le style de l'opéra ; *l'Enlèvement d'Orithie*, lui dit-il, contient « du récitatif et des airs caractérisés » ; dans *Thétis* « vous pourrez remarquer le degré de colère que je donne à Neptune et à Jupiter, selon qu'il appartient de donner plus de sang-froid ou plus de passion à l'un et à l'autre, et selon qu'il convient que les ordres de l'un et de l'autre soient exécutés ». Les morceaux que Rameau recommande sont ceux dans lesquels le texte lui avait permis d'aborder le genre descriptif et de faire toute la dépense d'énergie et de coloris qu'un cadre étroit permettait. Dans la première cantate, l'orage soulevé par Aquilon faisait pendant à

(1) C'est par exception qu'on lit au titre du second livre des Cantates de Bernier « les paroles sont de M. Fuzelier » et au titre du sixième livre « les paroles sont de M. Thibault ».

(2) *Recueil de Cantates contenant toutes celles qui se chantent dans les concerts, pour l'usage des amateurs de la musique et de la poésie, par I. Bachelier, maître de musique à La Haye.* La Haye, chez Alberts et Vander Kloot, 1728, in-8°.

(3) Cette lettre a été publiée, en deux versions légèrement différentes, dans le *Dictionn. histor.*, de Bonnegarde, 1771, t. IV, p. 149 ; dans *L'Ami des arts*, de De Croix, 1776, p. 178 ; dans le livre de M. Pougin, *Rameau*, etc., p. 80.

ceux que dans la seconde déchaînaient successivement Neptune et Jupiter. « Volez, tyrans des airs! », ordonnait l'un; « Partez, volez, brillants éclairs! » répondait l'autre: et le violon obligé, qui s'ajoutait à la basse de viole et au clavecin chargés de la basse continue, s'évertuait à dépeindre par des gammes et des arpèges la fureur des éléments. L'influence évidente de la tempête d'*Alcyone* se faisait sentir à la fois et dans les efforts tentés par Rameau pour atteindre en un genre moins vaste un effet analogue, et dans sa prédilection pour des pages qu' il estimait peut-être particulièrement dans son œuvre, mais qu'il savait aussi de nature à impressionner davantage le faiseur de livrets auquel il s'adressait. Non-seulement il connaissait la puissance de la musique descriptive sur le public de son temps, mais lui-même la subissait volontiers et devait cueillir dans ce champ, toujours amoureusement cultivé par les compositeurs français, depuis Clément Jannequin jusqu'à M. Gustave Charpentier, quelques-unes des plus brillantes fleurs de sa couronne.

Quelques mois à peine s'étaient écoulés depuis l'arrivée de Rameau à Paris, lorsqu'il eut l'occasion d'aborder le théâtre; mais quel théâtre! non certes celui de l'Opéra, but naturel de toutes ses ambitions, et où il ne devait pénétrer que dix longues années plus tard. Ses débuts à la scène furent autrement modestes et eurent lieu grâce à une sorte de hasard, dans le cadre mesquin de la Foire Saint-Germain. Alexis Piron, son compatriote, fixé depuis quelques années à Paris, achevait d'écrire pour la troupe de Dolet la première de ses comédies, l'*Endriague*, sorte de féerie burlesque, lointaine parodie du mythe d'Andromède; parmi les bouffonneries d'usage en cet endroit, il devait intercaler un « morceau mis en haute musique », pour M^elle^ Petitpas, une toute jeune cantatrice qu'il s'agissait de lancer. Piron, dans une note accompagnant sa pièce, dit: « Rameau, alors très ignoré, composa pour l'amour de moi la musique de ce morceau », et semble ainsi borner à cette unique page la collaboration de l'auteur du *Traité de l'harmonie*. Le texte de l'*Endriague*, imprimé dans les Œuvres de Piron, et qu'ont analysé M. Maurice Albert et M. Quittard (1), porte au contraire à supposer que l'orga-

(1) Maurice Albert, *Les Théâtres de la Foire*, Paris, 1900, in-12, p. 145. H. Quittard, *Les années de jeunesse de Rameau*, dans la *Revue d'hist. et de crit. mus.*, avril 1902, pp. 167 et suiv.

niste bourguignon avait écrit en outre, pour d'autres interprètes, d'autres fragments, alternant dans les trois actes de la comédie avec les airs connus, ou vaudevilles, sur lesquels se chantaient habituellement tous les couplets de ces sortes de pièces. La première représentation de l'*Endriague* eut lieu le 8 février 1723 et fut, comme l'a remarqué M. Quittard, moins profitable à Rameau qu'à Mlle Petitpas, dont l'engagement à l'Académie royale de musique eut lieu deux ans après, en 1725. Le « morceau de haute musique » que le futur auteur de *Zoroastre* avait écrit pour elle s'est perdu, — à moins que, selon la supposition très vraisemblable de notre confrère, Rameau ne s'en soit servi plus tard dans l'un de ses opéras.

C'est précisément ce qu'il fit à l'égard d'un ouvrage composé peu de temps après pour une autre petite scène: un intermède de musique vocale et instrumentale accompagnant l'exhibition de quelques indigènes des Caraïbes, ou des Antilles, amenés à Paris en 1725, pour l'amusement des badauds. Il en était fort content, et le citait à Houdar de La Motte dans la célèbre lettre du 25 octobre 1727: « Il ne tient qu'à vous de venir entendre comment j'ai caractérisé le chant et la danse des Sauvages qui parurent sur le théâtre Italien, il y a un ou deux ans ». De cette petite partition, le principal morceau fut conservé et employé par son auteur sous deux formes différentes. Tout d'abord Rameau le réduisit pour le clavecin et l'inséra, sous le titre « les Sauvages », dans les *Nouvelles Suites de pièces de clavecin* qu'il publia sans date entre 1727 et 1731 (1). Quelques années ensuite, il le reprit et le développa de nouveau pour les voix et l'orchestre, et en fit, sous le titre de « Danse du grand calumet de la paix, exécutée par les Sauvages », une entrée de ballet ajoutée à la partition des *Indes galantes*, lors de la reprise de cet opéra, qui eut lieu le 10 mars 1736 (2). Une véritable popularité s'attacha à ce morceau, en raison sans doute de sa belle franchise rythmique et de l'énergique carrure de sa mélodie. Vers 1755, Balbastre lui donna une nouvelle vogue sous un aspect inattendu, en le

(1) Nous nous occuperons plus loin de la date de composition de ce recueil.

(2) *Œuvres complètes* de Rameau, t. VII, p. XLVII et p. 363 à 374. — Voyez aussi Lajarte, *Catal. de la bibl. mus. de l'Opéra*, t. I, pp. 175 et 178.

jouant sur l'orgue du Concert Spirituel, à la suite d'une ouverture de Rameau. Les chorégraphes divers qui pendant longtemps taillèrent eux-mêmes dans des opéras ou des symphonies connues la musique des ballets représentés à l'Académie royale de Musique, recouraient volontiers à l' « air des Sauvages », et c'est ainsi que, soixante ans après sa première audition, il fut placé dans le ballet de Gardel, *le Premier navigateur ou le pouvoir de l'amour*, représenté le 26 juillet 1785 (1). Mais l'une de ses plus curieuses transformations fut celle que lui fit subir Dalayrac, lorsqu'il l'introduisit en 1787 dans une symphonie descriptive et mimée, servant d'ouverture ou de prologue à son opéra-comique *Azémia ou les Sauvages*. Le rédacteur du *Mercure de France* qui rendit compte de cet ouvrage vit dans le procédé de Dalayrac un hommage à la gloire de Rameau. « L'ouverture, dit-il, a eu un très grand succès. En voici le dessin: Après quelques mesures d'un style doux et tranquille, le rideau se lève; des canots abordent, et des Sauvages descendent dans l'île. Les modulations alors prennent un ton plus prononcé; les Sauvages observent, se rapprochent, se réunissent; le caractère de la musique devient propre à la danse, et du sein de l'orchestre s'élève le fameux Air des Sauvages de notre grand Rameau qui sert de base à l'harmonie. Cette idée heureuse et bien exécutée fait d'autant plus d'honneur à M. Dalayrac qu'elle doit être considérée comme un hommage rendu à Rameau, dont le génie et les talents ont été trop tôt oubliés par la Nation ingrate et légère dont il a fait les délices pendant trente ans » (2).

Nous voici bien loin de 1725 et de la collaboration de Rameau avec Piron. Cette collaboration ne s'était, dit-on, pas bornée à l'*Endriague*. Sans qu'une seule page en soit restée, l'on compte dans la liste de ses compositions la musique de l'*Enrôlement d'Arlequin*, comédie en un acte de Piron, avec divertissement, jouée en 1726 sur

(1) La partition manuscrite de ce ballet est à la Bibliothèque de l'Opéra. Lajarte, dans son *Catalogue*, t. I, p. 348, l'enregistre avec cette mention : « musique tirée des œuvres de Grétry ». Cela n'est pas tout-à-fait exact, car avec un grand nombre de morceaux de Grétry sont confondus l'*Air des Sauvages*, de Rameau, un fragment de Boccherini, etc.

(2) *Mercure de France*, mai 1787, p. 88.

le théâtre de la Foire, et celle d'une autre pièce du même auteur, *la Robe de dissention ou le faux prodige*, en deux actes, avec divertissements, jouée le 7 septembre de la même année, à la Foire Saint-Laurent (1). Beaucoup plus tard, et après même ses succès à l'Opéra, Rameau passe pour avoir fourni à Piron les airs de chant ou de danse de deux nouvelles pièces: *les Courses de Tempé* (Comédie-française, 1734), et *les Jardins de l'hymen, ou la rose* (Foire Saint-Laurent, 1744).

Maret avait donc des raisons plausibles de croire que le poète et le musicien dijonnais s'étaient connus d'assez près, et nous avons dit, au commencement de cette étude, comment l'un de ses premiers soins, en travaillant à son *Éloge de Rameau* (en 1765), avait été d'interroger Piron; comment aussi, vu son rôle de panégyriste officiel, il ne put faire usage de la réponse où le mordant faiseur d'épigrammes s'était plu à tracer, à la pointe sèche, un portrait fortement ironique de l'auteur de *Dardanus*. Retrouvée dans les papiers de Maret et publiée en 1860, la lettre de Piron, non pas inédite mais très peu connue, doit au moins en partie trouver place ici.

L'écrivain commence par faire à Maret toutes sortes de compliments et se dit persuadé à l'avance du mérite du discours en préparation. Rameau, dit-il, quant au talent, prête à l'éloge: « Reste aux personnalités. Ceci, je l'avoue, doit donner un peu le tintoin. Rameau, de ce côté-là, était trop singulier et trop commun pour vous donner bien beau jeu; tant mieux pour vous, l'art n'en aura que plus de gloire à franchir l'écueil. Mais ne me demandez pas la main; suffisez-vous à vous même. Encore une fois, je vous en trouve aussi capable que je le serois peu; je ne vous y saurois aider. Depuis quarante ans que ce grand homme et moi nous vivions ici sous le même ciel, nous ne nous sommes vus en tout que la durée d'un jour, sans nous être jamais rien communiqué l'un à l'autre de ce

(1) M. Quittard (ouvr. cité, mai 1902, p. 217, croit que la collaboration de Rameau à *L'Enrôlement d'Arlequin* est une « légende erronée », la pièce imprimée ne comprenant « que des couplets chantés sur des airs connus sans aucun mélange de musique originale ». Ce mélange pouvait avoir lieu par le moyen du « divertissement » en forme de petit ballet, qui s'ajoutait souvent aux comédies, sur le théâtre de la. Foire.

qui pouvoit nous concerner particulièrement. Voici tout ce que j'en puis dire de science certaine et d'après celle des autres. Toute son âme et son esprit étoient dans son clavecin; quand il l'avoit fermé il n'y avoit plus personne au logis. Il étoit onze heures du matin, il alloit aux Tuileries pour y trouver de l'appétit et bien représenter à la table de quelque gros financier (1) qui, dans sa première jeunesse, s'étant amouraché des violons de nos guinguettes, s'étoit raffiné le goût sur la cuisine et sur la musique, et ne manquoit pas de mettre à grand honneur celui de boire avec votre illustre associé. Je me trouvais quelquefois à la même heure dans le jardin où il n'y avoit que nous deux; il m'apercevoit le premier, me huchoit de loin et accouroit à moi; je le voyois venir à l'aide de ma lorgnette: ce n'étoit plus qu'un long tuyau d'orgue en l'absence du souffleur. Après m'avoir meurtri les joues du choc des siennes, nous nous efforcions d'entrer le premier en conversation; sa grosse voix lui donnoit le pas. Il me parloit musique et basse fondamentale; je lui parlois d'Homère et de Corneille. Nous nous donnions de l'algèbre par les oreilles, à tour de rôle; il s'impatientoit à la fin, il envoyoit la poésie où je n'ose dire, mais où je renvoyois la musique aussitôt. Cela finissoit tout naturellement par nous envoyer tous deux où nous venions d'envoyer les deux beaux-arts, jusqu'au revoir et sans rancune, sauf à recommencer à la première rencontre. Voilà, Monsieur, tout ce que j'ai eu de liaison avec le chantre célèbre, dont vous allez être l'Orphée, et que vous avez cru, sur je ne sais quelle notion, pouvoir appeler mon ancien ami. Voilà toutes les anecdotes que je puis fournir de la vie particulière du grand homme dont la gloire, dit-on, rejaillit sur ses compatriotes, qu'il honora toute sa vie de la plus parfaite indifférence et du plus profond oubli, comme ses tendres et chers compatriotes, sans sa réputation, auroient fait sans doute à son égard. Quant à ce qu'entre l'intervalle de l'orgue de Clermont et son dernier opéra, il peut lui être arrivé de digne de mémoire, je crois que ses hautes destinées, excepté le bruit de ses triomphes harmoniques, ont laissé tout l'article en blanc, et que toutes les recherches que vous feriez n'aboutiraient à rien qu'à ce qu'on vous a dit de son caractère sombre, intéressé, dur, glorieux,

---

(1) Piron veut parler de La Pouplinière.

insociable; n'aimant, n'estimant personne, ne voyant que ses chambrées, n'écoutant que l'orchestre et les applaudissements, et ne goûtant que la mélodie des écus du trésorier de l'Opéra... » (1).

Plusieurs traits de ce récit moqueur sont d'une ressemblance évidente et se rapportent au moment de la vie de Rameau auquel nous sommes arrivés. Si Piron nous le montre tellement occupé de basse fondamentale, c'est que dans le temps même où il écrivait des divertissements pour la Foire, il travaillait au *Nouveau Système de musique*, projeté presque aussitôt après la publication du *Traité de l'harmonie* et annoncé déjà dans le privilège obtenu en 1724 et utilisé d'abord pour un livre de *Pièces de clavecin.*

Les termes de ce privilège montrent que, moins de deux ans après son arrivée à Paris, le maître avait en portefeuille plusieurs ouvrages ou projets d'ouvrages théoriques et pratiques. Le Registre des permis d'imprimer pour l'année 1724 porte en effet cette mention: « N° 224. Cantates, pièces de clavecin et autres pièces de musique instrumentale avec un système nouveau sur la musique, un pour la musique théorique, la basse fondamentale, et pour la mechanique des doigts sur le clavessin. Presenté par le S[r] Rameau pour P. G. [privilège général]. Distribué à M. Meran [de Mairan, censeur royal]. Approuvé le IV décembre 1723. Privilege general au S[r] Rameau pour huit ans, du 7 janvier 1724 » (2). La même énumération d'œuvres à publier se répète dans le texte du privilège qui fut transcrit dans les Registres de la Communauté des libraires, le 1[er] février 1724 (3),

---

(1) *Lettres d'Alexis Piron à M. Maret, secrétaire de l'Académie de Dijon*, Lyon, impr. de Louis Perrin, 1860, in-8, pp. 5 et suiv. — Un fragment de cette lettre fut reproduit par Adrien de La Fage dans la *Revue et gazette musicale de Paris*, du 19 août 1860.

(2) Bibl. Nat., ms. fr. 21, 995, fol. 18.

(3) Bibl. Nat., ms. fr. 21, 952, p. 440. — A la suite du privilège était placée une attestation sauvegardant les droits de l'éditeur Ballard, auquel appartenait la propriété du *Traité* publié en 1722: « Je soussigné reconnois que je ne prétends pas jouir du present privilège en tout ce qui peut être contraire au traité de l'harmonie que j'ay cédé à M. Ballard, ainsi les nouveaux systèmes sur la musique théorique, sur la basse fondamentale et sur la mechanique des doigts sur le clavecin ne pourront estre imprimés qu'après avoir été examinés et comparés à mon dit *Traité de l'harmonie* que je ne pretends point détruire en aucune façon. Bien entendu qu'il me sera permis d'ajouter ce que bon me sem-

et imprimé in extenso dans les feuillets non chiffrés du recueil de Pièces de clavecin, qui parut sans autre date, dans le format in 4° oblong, en 4 ff. et 33 pages de musique gravée, sous ce titre : PIECES | DE CLAVESSIN | AVEC | UNE METHODE | POUR LA MECHANIQUE DES DOIGTS | où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution | sur cet instrument | PAR M. RAMEAU | Le prix broché sept livres | A Paris | chez Charles-Etienne Hochereau, quai des Augustins, près le pont S. Michel, au Phenix, | Boivin, à la Regle d'Or, rue S. Honoré | L'Auteur | Gravé par Louise Roussel (1).

Rameau ne prenait, on le voit, au titre, aucune qualification, et n'indiquait ni prénoms, ni adresse, bien qu'il ne fût pas à ce moment le seul auteur de son nom qui vécût à Paris (2). Il n'ajoutait non plus à son recueil aucune dédicace, et ne donnait pas même à un seul de ses morceaux (ainsi qu'il le fit plus tard pour ses *Pièces en concerts*), le nom d'un artiste ou celui d'un grand seigneur, c'est-à-dire le nom d'un ami ou celui d'un protecteur.

Un second tirage des mêmes planches gravées fut fait avec un frontispice nouveau en 1731 : PIECES DE CLAVECIN | AVEC UNE TABLE | POUR LES AGREMENS | *par Monsieur* RAMEAU | *Le prix broché sept livres* | A PARIS | chez Boivin, à la Règle d'Or, rue S. Honoré | Le Clair, à la Croix d'Or, rue du Roule, | L'auteur | M.DCC.XXXI. | — On continua, longtemps après cette date, de se servir des mêmes planches et du même frontispice pour tirer d'autres exemplaires, dont l'un, conservé à la Bibliothèque Nationale, contient un catalogue des « ouvrages de M. Rameau » allant jusqu'aux *Paladins*, c'est-à-dire jusqu'à 1760.

Plusieurs fois réimprimé de nos jours, ce livre est une des productions les plus connues de son illustre auteur. Il figure naturellement dans le premier volume des *Œuvres complètes* de Rameau,

---

blera dans mes écrits et d'y joindre les accessoires nécessaires. A Paris, ce premier février 1724, signé: Rameau ». — Le privilège et l'attestation ont été reproduits dans les *Œuvres complètes* de Rameau, tome I.

(1) Un exemplaire de cette édition est à la Bibliothèque Nationale.

(2) « Le sieur Rameau, maître à danser, ordinaire de la maison de la Reine d'Espagne », publiait à Paris, à la fin de 1725, deux ouvrages sur l'art de la danse. L'acte de son second mariage, en 1736, l'appelle « Pierre Rameau, maître à danser des pages de S. A. Royale ».

qui est consacré à ses pièces de clavecin, et dans le Commentaire duquel les éditeurs ont scrupuleusement reproduit le titre, le privilège, l'attestation et le petit traité « de la mechanique des doigts », en s'abstenant malheureusement d'y joindre, fut-ce à titre de document historique, la « table des agrémens », que le système adopté par eux pour la réédition des pièces rendait, dans la pratique, inutile.

Malgré le sincère regret que l'on éprouve à devoir critiquer l'exécution d'une entreprise aussi louable que celle de la publication des *Œuvres complètes* de Rameau, ni le mérite et la générosité de cette entreprise, ni le grand nom de M. Saint-Saëns, qui s'en est constitué le patron, ne peuvent prévaloir contre la vérité. Les pièces de clavecin de Rameau, dans leurs éditions originales, se présentaient avec l'appareil des *agréments* usités au XVIII[e] siècle: cadences de plusieurs sortes, pincé, coulé, port de voix, suspension, arpégements, qu'exprimaient une quinzaine de signes réunis et expliqués en tête du recueil, en une table spéciale. Trois partis, au dire des éditeurs et de M. Saint-Saëns, étaient à examiner pour une réédition. Le premier eût consisté à supprimer en bloc tous les agréments, à donner la « note nue »; il s'abritait, paraît-il, sous la recommandation de Niedermeyer, mais il fut à bon droit rejeté, parce qu'il avait le double inconvénient d'altérer le caractère mélodique des morceaux et de contredire les principes posés par les anciens maîtres dans leurs écrits. La seconde méthode, adoptée par Farrenc dans *le Trésor des pianistes* et généralement par les « érudits » dans tous les genres de reproductions des monuments anciens de la littérature ou de l'art, consistait à reproduire exactement les originaux: l'ignorance des pianistes modernes et leur répugnance à s'engager dans des études supplémentaires furent les prétextes (peu flatteurs pour lesdits pianistes) que les nouveaux éditeurs invoquèrent pour repousser ce deuxième parti. Le troisième, qui eût été la traduction en notes réelles de tous les signes d'agréments, ne fut pas davantage adopté, parce qu'il parut conduire à une surcharge de la notation, ainsi qu'à une précision trop rigoureuse dans des détails d'exécution partiellement laissés autrefois à la volonté de l'interprète. La solution du problème fut donc cherchée dans un mélange des trois méthodes, et fut formulée en ces termes: « Adopter la notation moderne, mais écarter ceux des ornements qui n'ont plus leur raison d'être, *par suite des transfor-*

mations de l'instrument en vue duquel on les avait imaginés... On peut *supposer* qu'une telle version est celle qu'aurait adoptée Rameau *s'il avait eu à sa disposition les instruments perfectionnés de notre temps* ». C'était répondre au vœu singulier de René de Récy qui, tout en appelant les pièces de clavecin de Rameau « une galerie de petits chefs d'œuvre de genre », avait osé ajouter: « Il ne faudrait, pour en faire quelque chose de tout à-fait exquis et *moderne*, que la permission d'enlever cette multitude de trilles et d'agréments, ce grelottement continuel dont les clavecinistes abusent pour prolonger le son sur leur ingrat instrument » (1). Pour se défendre à l'avance contre les reproches attendus des « puristes », M. Saint-Saëns et les nouveaux éditeurs ont invoqué l'exemple de Rameau lui-même, qu'on voit abandonner ou ajouter des ornements selon qu'il porte à l'orchestre une pièce de clavecin, ou qu'il réduit pour le clavecin un morceau de musique d'ensemble; mais précisément ces modifications sont motivées chez lui par le transport d'une œuvre à un agent sonore différent, et toute la question d'une réédition se réduit à une seule formule pour laquelle n'existe qu'une seule réponse: Rameau a-t-il écrit des pièces de clavecin ou des pièces de piano?

Ainsi que le prouvent leurs ouvrages, et ainsi également que l'a rappelé naguère un critique indépendant (2), les clavecinistes français, Chambonnières, Couperin, Rameau et leurs émules, attachaient une importance extrême à la bonne exécution des notes d'agrément, qui à leur gré faisaient partie intégrante de l'œuvre musicale. Déjà dans son petit volume de 1706, Rameau avait placé l'explication de sept signes exprimant le port de voix, le pincé, le port de voix et pincé, la cadence, la cadence appuyée, et l'accord arpégé en montant et en descendant. La « table des agréments » jointe au recueil de 1724 porte à seize le nombre des signes; elle a été reproduite par Farrenc (3) et par M. Dannreuther (4).

---

(1) R. de Récy, *Rameau et les encyclopédistes*, dans la *Revue des Deux Mondes* du 1 juillet 1886, p. 150.

(2) M. J. Combarieu, dans la *Revue d'hist. et de crit. mus.*, première année, 1901, p. 264.

(3) Farrenc, *Le Trésor des pianistes*.

(4) Dannreuther, *Musical Ornamentation*, Part I, p. 106.

Le petit traité « De la mechanique des doigts » qui précède le même livre est un document précieux pour l'histoire de la technique instrumentale. Deux clavecinistes français, dont l'un, François Couperin, est une des gloires de notre école nationale, avaient peu d'années avant Rameau rédigé sur le jeu de leur instrument des ouvrages spéciaux dans lesquels tous deux avaient insisté sur l'importance du doigter. Saint-Lambert, dans le chapitre de son livre, *les Principes du clavecin*, qui a pour objet « la position des doigts », constate surtout la diversité des usages en cours: « Il n'y a rien de plus libre dans le jeu du clavecin que la position des doigts. Chacun ne recherche en cela que sa commodité et sa bonne grâce ». Mais, ajoute-t-il, « comme il y a des occasions où tous ceux qui jouent employent leurs doigts de la même manière parcequ'on a reconnu que c'étoit ce qui y convenoit le mieux, cela a établi comme une sorte de règle qu'on est presque obligé de suivre et à laquelle du moins ceux qui commencent ne peuvent se dispenser de se soumettre » (1). Cette règle concernait surtout le doigter des accords qui, pour borner nos exemples à la seule main droite, se touchaient ainsi: Accords de deux sons, tierce, 2e et 4e doigts; quarte, quinte ou sixte, 2e et 5e doigts; octave, 1er et 5e doigts. Accords de trois sons, deux tierces, 2e, 4e et 5e d.; tierce et sixte, 2e, 4e et 5e, ou 2e, 3e et 5e; quinte et octave, 2e, 3e et 5e, ou 1er, 2e et 5e. Couperin, quelques années plus tard, dit que « la façon de doigter sert beaucoup pour bien jouer », mais ne concevant pas la possibilité de principes généraux, il estime qu'« il faudrait un volume entier de remarques et de passages variés », pour prévoir tous les cas de l'exécution, et se borne à des indications relatives aux agréments, et à certains passages de ses propres pièces; il donne toutefois la manière de doigter les gammes diatoniques, qu'il appelle « progrès d'octaves ». Ce doigter, pour la main droite, se chiffre ainsi: en montant, de *Sol* à *sol*, sans dièse, 1, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4; en descendant, sur les mêmes notes, 5, 4, 3, 2, 3, 2, 3, 2. Une gamme par tierces, main droite, de *Mi-Sol* à *mi-sol*, sans dièses, se joue en faisant quatre fois alterner les doigts 2 et 4 avec les doigts 3 et 5 (2).

---

(1) De Saint-Lambert, *Les Principes du Clavecin*, Paris, s. d., p. 40.
(2) Couperin, *L'Art de toucher le Clavecin*, Paris, 1717, pp. 10 et suiv.

Dans le troisième chapitre du livre IV de son *Traité de l'harmonie*, Rameau avait déjà parlé « de la position de la main et de l'arrangement des doigts », mais au seul point de vue de l'accompagnement, c'est-à-dire de l'exécution par la main droite d'accords frappés ou arpégés, au-dessus des notes de la basse, que touche la main gauche. L'un des principes formulés dans ce chapitre est celui du mouvement naturel: « il faut laisser prendre aux doigts leur mouvement naturel, sans jamais se forcer »; mais ce principe se trouve aussitôt contredit par celui de l'exclusion du pouce: « L'on ne doit jamais se servir du pouce de la main droite, qu'en certaines occasions, car lorsque nous y sommes obligez par rapport à la petitesse de la main, cela retarde beaucoup l'habitude qui est aussi nécessaire dans la pratique, que la science » (1). Chez Rameau comme chez Couperin, les accords de trois sons se touchent donc par la main droite de façon à ce que « le second doigt touche toujours la note d'en bas, et le petit doigt celle d'en haut, le 3ᵉ et le 4ᵉ doigt servant alternativement pour la note du milieu ».

On peut donc regarder comme des innovations d'une certaine hardiesse quelques-unes des règles données en 1724 dans le petit traité « de la Mechanique des doigts », sorte d'« introduction à un système complet », que Rameau se proposait de donner bientôt. « J'ai conçu, disait-il, une methode particuliere pour renouveller dans les doigts le mouvement dont la nature les a douez, et pour en augmenter la liberté ». Cette méthode consistait principalement dans la recherche d'une bonne position du bras, de la main, des doigts, qui devaient « tomber naturellement, s'arrondir naturellement », sans efforts; et du même coup se trouvait en partie abandonnée l'ancienne coutume de l'exclusion du pouce, forcément reconnue contraire à cette position « naturelle » de la main; sans oser encore la renier formellement, Rameau conseillait pour l'exécution des gammes (qu'il appelait « roulements »), le passage du pouce au-dessous de « tel autre doigt que l'on veut »; et, au commencement de son livre, il notait comme « première leçon » l'exercice aujourd'hui enfantin, alors nouveau, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *fa*, *mi*, *ré*, *do*, doigté pour chaque main du pouce au 5ᵉ doigt, puis un « menuet en rondeau », limité pour la main

(1) Rameau, *Traité de l'harmonie*, pp. 371, 372.

droite aux mêmes notes et doigté pareillement, sans un seul des passages de doigts, compliqués et incommodes, par lesquels les clavecinistes s'évertuaient auparavant à éviter l'emploi du pouce.

Ce qu'il appelait « mechanique des doigts » était l'ensemble des habitudes prises grâce à « un exercice fréquent et bien entendu »; mais il n'entendait pas tout-à-fait cet exercice comme ses prédécesseurs, et son esprit inventif se révélait non seulement dans le doigter, mais dans de petits détails dont il était assez fier. Il y a, dit-il, deux sortes de « batteries » dans la pièce intitulée *les Cyclopes*. « Dans l'une de ces batteries, les deux mains font entre elles le mouvement consécutif des deux baguettes d'un tambour, et dans l'autre, la main gauche passe par dessus la droite, pour toucher alternativement la basse et le dessus. Je crois que ces dernières batteries me sont particulières, du moins il n'en a pas encore paru de la sorte; et je puis dire en leur faveur que l'œil y partage le plaisir que reçoit l'oreille ».

Rameau se déclarait donc l'inventeur du jeu à mains croisées. Il ne se montrait pas moins satisfait des pièces descriptives contenues dans le même recueil et dont il désignait plusieurs à Houdar de la Motte comme preuve de ses aptitudes à peindre les faits extérieurs ou à exprimer les sentiments: *les Soupirs*, *les Tendres plaintes*, *les Cyclopes*, *les Tourbillons*, « c'est-à-dire, explique-t-il, les tourbillons de poussière agités par les grands vents », *l'Entretien des muses*. Rien n'était plus conforme aux tendances du génie français que ce désir de donner un sens concret aux formes de la musique instrumentale; il s'était révélé dès les origines de la virtuosité, et Rameau en avait sous les yeux de très récents modèles dans les pièces de clavecin de Couperin et les pièces de viole de Marais. Son tempérament de musicien dramatique le portait à son tour avec prédilection à tracer sous un programme précis de petits tableaux de genre.

(A suivre).

MICHEL BRENET.

Dante e la Musica.

(NOTE).

È naturale e necessario che prima di scrivere sulla relazione diretta di Dante colla musica, si debba esporre un quadro, breve quanto si voglia, dell'ambiente musicale a' suoi tempi.

Le arti rappresentative cominciavano a dirozzarsi e la letteratura già si destava dal letargo dei primi secoli medievali, qui in Italia specialmente, dove veniva maturandosi il volgare, assunto poi alle più eccelse altezze dalla potente fantasia dantesca. La musica profana faceva anch'essa capolino per mezzo dei canti popolari, e le sorgenti Università la iscrissero nei loro programmi, dandole in tal modo grande impulso.

Non parlo già della musica sacra, poichè quanto ad essa si era raggiunto un culmine altissimo di perfezione, tale che per quanto abbiano scritto in quel genere fino ai dì nostri, mai più si è arrivati a trovare un *unissono* più suggestivo e nello stesso tempo semplice e grandioso di quelli che, in grande copia, ci sorprendono nei vecchi canti gregoriani.

Tra gli strumenti che servivano per accompagnare i cantori girovaghi (propagatori della musica profana), i principali sono la *viola* ed il *liuto* con tutta la loro numerosa famiglia. Dal secondo, nel XXX canto dell'*Inferno*, il P. ha tratto una similitudine strana ma vigorosamente scolpita, là dove dice che il falso monetario maestro Adamo da Brescia, punito d'idropisia, sarebbe parso un liuto se, scarno in viso com'era e grosso nel ventre, avesse avuto il corpo troncato presso l'inforcatura delle cosce:

> **Io vidi un fatto a guisa di liuto,**
> **Pur ch'egli avesse avuto l'anguinaia**
> **Tronca dal lato, che l'uomo ha forcuto.**

Della stessa razza del liuto sono la *chitarra* e la *mandora*. Esso però, dopo una gloriosa esistenza, si è spento e ci ha lasciato in eredità il *mandolino*, che, senza recare offesa a nessuna sua cultrice o cultore tra quelli che benevolmente mi seguono, ne è il più infelice discendente.

I *poeti-musicisti* dell'Italia, come si sa, eran detti *Trovatori*, *Troubadours* nella Francia meridionale, *Trouvères* in quella del Nord. Tra i più rinomati sono ADAM DE LA HALLE O DE LE HALLE, detto *le Bossu d'Arras*, sotto il cui nome vanno due lavori poetico-musicali, intitolati uno *le Jeu Adan* oppure *du mariage*, l'altro *le Jeu de Robin et de Marion* (cui si fanno risalire le probabili origini dell'opera comica), rappresentato quest'ultimo a Napoli nel 1825; ARNALDO DI MERAVIGLIA; BELTRAMO DA BORMIO

...... quelli
Che diede al re Giovanni mai conforti,

il quale con questo e i versi seguenti si presenta al P. nell'*Inferno*, dove si trova tra i seminatori di scandali (Dante stesso lo loda per le sue poesie, nel *De Vulgari Eloquio*, Libro II, cap. 2); PIETRO VIDAL, il più originale dei poeti-cantori; BERNARDO DI VENTADORN; PIETRO D'ALVERNIA; FOLCHETTO DA MARSIGLIA, che il P. mette nel Cielo di Venere; GERALDO DI BORNELLO, che Guido Guinizelli, indicando a Dante l'ombra di ARNALDO DANIELLO (altro valente poeta-cantore) tra i peccatori carnali nel *Purgatorio*, proclama inferiore a quest'ultimo; RICCARDO CUOR DI LEONE; e THIBAUT re di Navarra, ricordato anch'esso dall'Allighieri, incidentalmente però, giacchè è nominato dal barattiere Ciampolo navarrese, il quale dice di essere stato

..... famiglio del buon re Tebaldo.

In Germania i poeti-musicisti si unirono in corporazione, detta dei *Minnesänger* (Cantori d'amore), alla quale appartennero ULRICH DE LINCHESTEIN, KLINGSOR NITTHART e, sopra tutti, il celebre WALTER DI VOGELWEIDE: ad essa furono anche ascritti WOLFRAMO DI ESCHENBACH e TANNHÄUSER, fatti rivivere dal genio di Wagner nell'opera che appunto da quest' ultimo si intitola. Bisogna però notare, sia detto per incidente, che Wagner ha commesso un forte anacronismo,

poichè al tempo della famosa lotta poetica tra i *Minnesänger* bandita al castello di Wartbourg, nel 1207 da Hermann, langravio di Turingia, in cui era giudice il famoso Klingsor surricordato, ed alla quale presero parte ENRICO D'OFTERDINGEN, WALTER DI VOGELWEIDE, WOLFRAMO D'ESCHENBACH, REIMAR DI ZWETER, BITEROLF ed ENRICO detto lo *scrittore virtuoso*, è molto dubbio se il poeta-cantore Tannhäuser fosse ancora nato (1).

I *giullari* (jongleurs) erano affini ai trovatori; nella maggior parte però avevan sortito umili natali. Essi andavano in Terra Santa e, tornandone, entravano nei castelli a narrare le gesta dei cavalieri crociati, recando il loro saluto ai parenti, che si può immaginare con quale trepidazione li attendessero e li accogliessero.

Nella seconda metà del sec. XIII, come nella poesia sorgeva il *dolce stil novo* per opera di Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti e, sopratutto, per opera di Dante che *l'uno e l'altro cacciò di nido;* così anche nella musica sorgeva il novo stile, e a questo tempo risalgono le corporazioni dei *menestrelli* (ménétriers), che si univano e per la direzione si eleggevano un re, detto *rex Ministrorum*.

Accanto ai *Minnesänger* in Germania, verso la fine del sec. XIII, sorgeva la famosissima corporazione dei *Meistersänger* (Maestri-cantori), anch'essa celebrata da Riccardo Wagner nell'opera omonima. Questi *Maestri-cantori*, come i *Trovatori* e come i *Minnesänger*, erano musicisti e poeti; il titolo di *Maestro* era solo dato a coloro i quali avessero saputo inventare nôve melodie e nôvi metri. Tra i *Meistersänger* i più stimati furono: ENRICO DI MUGELIN, WEIT WEBER, KANZLER, AUFFLINGER e principalmente HANS SACHS di Norimberga, il famoso calzolaio-poeta-compositore.

Dante, che ebbe a vivere in questi tempi, dove si cominciava a uscir dalle tenebre in tutto, e dove sorgeva l'alba di una nuova forma per ogni ramo dell'artistica produzione, Dante subì anch'egli da quest'ambiente un influsso oltremodo benefico per le sue creazioni future. E come Egli apprese il disegno, così, son parole del Boc-

(1) F. J. FÉTIS, *Histoire de la musique* (Vol. V, Libro XII, Capo III, pag. 72).

caccio, *sommamente si dilettò in suoni e in canti nella sua giovinezza, e, a ciascuno, che a quei tempi era ottimo cantatore e sonatore, fu amico ed ebbe sua usanza.*

Ma non solo fu un dilettante comune: pare anche che abbia studiato nel *Lucidario* del padovano Marchetto, colla guida di Casella. — E, sotto l'aspetto sia storico che filosofico, l'opera somma del P. è utilissima per i cultori dell'arte musicale. « *Chi potrebbe*, esclama il Gioberti, *descrivere la soavità e la varietà musicale della verseggiatura dantesca, e i pellegrini concetti, che l'armonioso plettro del cantore di Casella può destare negli studiosi dell'arte principe?* » (1).

---

(1) Niccolò Tommaseo scrisse una lettera a Giovanni Salghetti, e costui gli rispose, sui versi più musicabili della *Divina Commedia*. Ma prima di lui e anche dopo molti compositori trassero di lì la loro ispirazione: o direttamente, musicando i versi di Dante, o indirettamente, scrivendo sotto l'impressione della sua lettura.

Dalle *Osservazioni sulla poesia dei Trovatori* di Giovanni Galvani sappiamo che varî canti dell'Allighieri furono posti in musica nel XVI secolo dal Josquinio, del Villaert e da altri compositori Fiamminghi (Pag. 29, Nota).

Ecco pertanto una nota dei musicisti che rivestirono di melodie o i versi di Dante o le impressioni ricevute alla lettura di essi:

Biagi Alessandro, *Il Padre nostro* (per voce di soprano, con accompagnamento di cori, a grande orchestra).

Cimoso, Sinfonia a *Dante*.

Del Lungo E., *Dante Allighieri*. Marcia.

Di Giulio Angelo, *Il conte Ugolino* (per voce di basso).

Donizzetti Gaetano, Canto XXXIII dell'*Inferno* (per voce di basso; istrumentato per orchestra dal maestro C. Romani).

— *L'Ave Maria*.

Galilei Vincenzo (padre di Galileo), *Il lamento del conte Ugolino*.

Ivancich Alessandro, *Dante*. Waltzer.

Liszt Francesco, Sinfonia *Dante*.

Magazzari G., Melodia sui versi: « *Noi leggevamo un giorno per diletto* ».

Marchetti Filippo, *La Pia de' Tolomei*.

Mattiozzi, *Un pensiero a Dante*. Marcia.

Max d'Ollone, *La Vision de Dante*.

Maza Francesco, *La Francesca* e *il Sordello*.

Morelli Adimaro, Il sonetto: « *Tanto gentile e tanto onesta pare* ».

Morlacchi Francesco, Parte del XXXIII canto dell'*Inferno*.

Pacini Giovanni, Sinfonia *Dante* (a grande orchestra, scritta pel VI centenario).

Prunel Raoul, *La Vision de Dante*.

Rossini Gioacchino, *La Francesca*.

San Fiorenzo C., Tre illustrazioni drammatico-musicali della *Divina Commedia: Inf., Purg. e Par.* (per piano a quattro mani).

Sieber Ferdinando, Due poesie.

Rossini confessò di avere più appreso dall'Allighieri che dal padre Mattei: e a tutti è nota la grande venerazione di che egli circondava la memoria del suo illustre insegnante (1).

Già si è veduto come il P., in un passo dell'*Inferno*, ci abbia descritto il liuto; nel Cielo di Giove, a proposito dell'Aquila composta di spiriti lucenti, ci indica come fossero suonate la cetra e la zampogna:

> ..... come suono al collo della cetra
> Prende sua forma, e sì come al pertugio
> Della sampogna vento che penètra,
> Così rimosso d'aspettare indugio,
> Quel mormorar per l'aquila salissi
> Su per lo collo, come fosse bugio:

Sinico, *Il Padre nostro.*
Verdi Giuseppe, *Pater noster* (Coro a 5 parti).
— *Ave Maria* (ad una voce con accompagnamento d'istrumenti ad arco).
— *Laudi alla Vergine* (per 4 voci bianche).
Von Bülow Giovanni, *La Pia de' Tolomei.*
Zingarelli Niccolò, *L'Ugolino.*

Ecco un elenco delle cantate-omaggi a Dante:

Anichini F., *A Dante per l'unità d'Italia*, poesia di L. Modena.
Carezzano, *I giuochi puerili di Dante e Beatrice* (Melodia), su parole di Bernardo Piovano.
Cionchi E., *Il genio di Dante*, di S. Brigidi.
Cortesi F., *Il ritorno di Dante a Firenze*, su versi di A. Angelelli.
Deschamps P., *A Dante*, su versi di A. Angiolini.
Favi S., *Laudi a Dante*, di E. Ciampolini.
Felici R., *Il Veltro*, su parole di N. N.
Gamucci B., *A Beatrice* (Coro), di A. P.
Gialdini G., *Il centenario di Dante*, di S. Menasci.
Giovannini Alberto, *Inno a Dante*, di Manzini Giovanni.
Mabellini Teodulo, *Lo spirito di Dante* (Cantata).
Magazzari G., *Il vessillo d'Italia*, di A. De Lauzières.
Mariotti O., *Preghiera a Dante*, di R. Anzà.
Palloni G., *Inno* pel monumento a Dante, su poesia di S. Menasci.
Romani C., *Inno a Dante* su parole di G. Corsini.
Ronzi P., *Dante*, su versi di L. Capuana.

Sopra Dante è stato scritto anche un ballo:

Giotti Napoleone, *Ballo dantesco: dove insieme a molte cose accadute al P. nella vita si vedono le più strepitose e belle cose del mondo di là.*

(1) L. Scarabelli, *Le arti belle sono le arti di libertà*, pag. 19.

Ossia, come il suono prende la sua modulazione al manico della cetra, dove il suonatore tasteggia, e ai buchi della zampogna, per dove il suonatore lascia uscire il fiato immesso allo scopo di avere la nota voluta, *così rimosso d'aspettare indugio*, ecc. Nel IX canto del *Purgatorio* sembra al P. di udire *Te deum laudamus* in voce mista al dolce suono e prosegue:

Tale imagine appunto mi rendea
  Ciò ch'io udiva, qual prender si suole
  Quando a cantar con organi si stea,
Che or sì or no s'intendon le parole.

Da ciò si vede quanto sia inveterata la consuetudine punto lodevole di cantare senza far capire le parole: o per difetto di pronunzia in colui che canta o per troppo fracasso nell'accompagnatore. E Dante dovette esserne ben colpito, giacchè, sebbene sotto una forma più soave trova modo di farcelo notare novamente nel Cielo di Marte:

E come giga ed arpa, in tempra tesa
  Di molte corde, fa dolce tintinno
  A tal da cui la nota non è intesa,
Così dai lumi che lì m'apparinno
  S'accogliea per la croce una melode
  Che mi rapiva senza intender l'inno.
Ben m'accora' io ch'ell'era d'alte lode
  Però che a me venia: *Risurgi e vinci*,
  Com'a colui che non intende ed ode.

Come *giga* (di cui solo il P. ci ha serbato ricordanza) ed arpa, in cui si facciano vibrare contemporaneamente più corde insieme armonizzanti, produce un confuso quantunque *dolce* tintinnire nell'orecchio di chi non giunge ad afferrare la *nota* principale, il *motivo;* così dagli spiriti lucenti che lì apparivano al P. *si accogliea*, si spandeva nell'immensità della croce l'unità della melodia che lo rapiva senza che comprendesse le parole dell'inno. Egli ben s'accorse che quella melodia doveva essere d'*alte lode*, poichè a lui arrivavano solo le parole: *Risurgi e vinci*, come a colui che sta ascoltando e non capisce. Poco sopra si è veduto, per dire la stessa cosa: *or sì or no s'intendon le parole* nei canti accompagnati dall'organo.

Il contrappunto era abbastanza progredito ai tempi di Dante; e, nel Cielo di Venere, Egli dice:

.....Come in voce voce si discerne
Quando una è ferma e l'altra va e riede;
Vid'io in essa luce altre lucerne
Moversi in giro più e men correnti,
Al modo, credo, di lor viste eterne.

Come in un canto si distinguono bene due voci, quando una non si muove e l'altra si allontana per poi tornare all'unissono, così il P. *vide in essa luce altre lucerne* ecc.... — Sappiamo ancora da lui che si ballava cantando (onde il nome di *Ballate* a un genere di poesie). Da questa usanza Egli, nel Cielo del Sole, toglie una similitudine per cogliere l'atto esterno della letizia di quei beati spiriti che lo circondano e che nel mostrargli la gioia che sentono rispondendo ad una sua domanda, gli danzano allegramente dintorno e mirabilmente cantano:

Come da più letizia pinti e tratti
Alla fiata quei che vanno a ruota
Levan la voce e rallegrano gli atti,
Così all'orazion pronta e devota
Li santi cerchi mostrâr nuova gioia
Nel torneare e nella mira nota.

***

Lo psicologo non meno che lo storico può trarre grande giovamento dalla lettura dantesca quanto all'effetto prodotto dalla musica così sul P. stesso come sugli uomini tutti. Nel libro II, cap. 14 del *Convito* Egli, comparando ciascun Cielo con un'arte liberale, manda quello di Marte colla Musica, e, dice, per due proprietà: *l'UNA si è la sua bella relazione, giacchè esso è il centro dei Cieli mobili, l'ALTRA si è che esso dissecca ed arde le cose, essendo il suo calore simile a quello del fuoco;* e perciò esso *appare affocato di colore quando più e quando meno, secondo la spessezza e rarità delli vapori che 'l seguono, li quali per loro medesimi molte volte s'accendono.* E, seguita Dante, *queste due proprietà sono nella Musica, la quale è tutta relativa, siccome si vede nelle parole armonizzate e nelli canti, de' quali tanto più dolce armonia resulta quanto più la relazione è bella, la quale in essa scienza massimamente è bella, perchè mas-*

simamente in essa s'intende. Ancora la Musica trae a sè gli spiriti umani che sono quasi principalmente vapori del cuore, sicchè quasi cessano da ogni operazione; sì è l'anima intera quando l'ode, e la virtù di tutti (gli spiriti) *quasi corre allo spirito sensibile che riceve il suono.* — « I vari suoni della voce, osserva giustamente il Perez, che si notassero nel Poema di Dante offrirebbero argomento a belle osservazioni; squisitissimo in lui doveva essere il senso dell'udito sì interno sì esterno, e una delle più care cose che Egli ricordasse dei suoi amici, ell'era io credo la voce loro ». — Come l'Allighieri abbia intesa potente nell'animo suo la nobile suggestione della divina arte de' suoni ci son conferma, oltre il passo del *Convito,* la maniera con cui ne parla e i luoghi dove finge di averla udita nel Poema. Egli ha creduto di profanarla mettendola nell'*Inferno*, e difatti in esso ne ha tratto una sola similitudine, ben appropriata del resto al tristo luogo ed agli spiriti malvagi: dove, nella decima bolgia dell'ottavo cerchio, il falso *Sinone greco da Troia col pugno percosse l'epa croia* a mastro Adamo, che l'aveva nominato a Dante.

Quella sonò, come fosse un tamburo,

istrumento che insieme colle trombe della fanfara sono i soli degni di figurare in quelle balze infernali.

Agli occhi *suoi* ricominciò diletto
Tosto che uscì fuor dell'aura morta,
Che gli avea contristato gli occhi e il petto;

e il diletto degli occhi non andava scompagnato da quello delle orecchie; tanto che mentre nell'*Inferno* ha soltanto inteso

Diverse lingue, orribili favelle,
Parole di dolore, accenti d'ira,
Voci alte e fioche, e suon di man con elle

e altri simili rumori assordanti e discordanti; nel *Purgatorio* comincia a sentire dei canti ed esclama:

Ahi! quanto son diverse quelle foci
Dalle infernali; che quivi per canti
S'entra, e laggiù per lamenti feroci.

Di immagini tolte alla musica poi abbonda nel *Paradiso*, dove è la massima festa degli occhi e quindi anche degli orecchi, giacchè

il P. pone una cura speciale nel non separare le sensazioni che ci vengono da questi due organi.

In prevalenza, Egli preferiva i godimenti che gli provenivano dalla musica e non ha castigato nell'*Inferno* nessun amico suo musicista: Belacqua, fabbricante e suonatore di varî strumenti, e Casella, cantante e compositore, li ha messi nel *Purgatorio*. Quanto fosse valente questo secondo, che aveva musicato parecchie delle sue Canzoni, tra cui quella che principia: « *Amor che nella mente mi ragiona* », Dante stesso lo dice, pregandolo di consolare col canto, che già *solea quetar tutte sue voglie,* l'anima sua tanto affannata.

« *Amor che nella mente mi ragiona* »,
Cominciò egli allor sì dolcemente
Che la dolcezza ancor dentro mi suona.
Lo mio maestro, ed io, e quella gente
Ch'eran con lui, parevan sì contenti
Come a nessun toccasse altro là mente.
Noi eravam tutti fissi e attenti
Alle sue note, ed ecco il veglio onesto,
Gridando: Che è ciò, spiriti lenti?
Qual negligenza, quale stare è questo?
Correte al monte a spogliarvi lo scoglio,
Ch'esser non lascia a voi Dio manifesto.

Il P. ha dovuto certamente ricevere profonde impressioni dalla musica per immaginare come tutte quelle anime, che andavano insieme con Casella dovessero, per la bellezza del canto di costui, essere richiamate da Catone per ricordarsi di correre alla purificazione e non frapporre indugio al godimento della visione di Dio. Egli stesso e il suo maestro Virgilio, che pur simboleggia la perfezione della ragione umana, dimenticano il loro viaggio per ascoltare Casella. È uno tra i monumenti più belli che si possano elevare alla memoria di un amico e all'efficacia dell'arte musicale! — Più in là, nel *Paradiso*, Egli pospone financo il piacere *degli occhi belli* di Beatrice; e narra che al canto eseguito dagli spiriti beati nel Cielo di Marte *si innamorava tanto*

Che infino a lì non fu alcuna cosa
Che *lo* legasse con sì dolci vinci.

Con un'immagine meravigliosa il P. ci descrive l'alba e le ore mattutine nel Paradiso terrestre in una semplicità veramente aurea; dove dice che gli uccelletti

> ..... con piena letizia l'òre prime,
> Cantando, ricevièno intra le foglie,
> Che tenevan bordone alle sue rime.

Si noti la bellezza dell'espressione: lo stormire delle foglie che, rimanendo sempre sulla stessa nota, quasi come *pedale*, serve di accompagnamento al vario cantar degli uccelli! — *Bordone* è la grossa canna della *piva: tener bordone* per *accompagnare* è frase che dall'accezione musicale originaria è poi passata a quella comune che ancor oggi vive nell'uso. — Già nel Paradiso terrestre Matelda parla a Dante cantando: *una melodia dolce* corre *per l'aer luminoso;* un canto d'Angeli annunzia l'appressarsi di Beatrice; e con un altro canto la corte di lei le presenta il P.: il quale ha voluto con questa musica, che (come ebbe a dire) l'inebriò colla sua dolcezza, preludiare a quella sublime e da noi mortali inconcepibile che continuamente si eseguisce nel Paradiso: dove gli spiriti invece di parlare cantano e alle stesse domande di Dante rispondono cantando: donne come Piccarda Donati e l'amorosa Cunizza da Romano, imperatori come Giustiniano, poeti come Folchetto da Marsiglia, martiri, guerrieri, dotti e i santi tutti, che riempiono di canti armoniosi le celesti sfere. — In queste ciascuno ama ed è contento di quel bene che ha, perchè così ordina Iddio. La diversità degli scanni, ossia i *gradi* di gloria, come dice Giustiniano al P., è armonia letiziante di tutti e di ciascuno, come di voci diverse nel mondo si fa dolce concento di note:

> Diverse voci fan giù dolci note;
> Così diversi scanni in nostra vita
> Rendon dolce armonia tra queste ruote.

Quelle *diverse voci*, ossia *canti a più parti*, confermano ancora una volta, come si osservò nel Cielo di Venere a proposito della *voce ferma* e dell'*altra che va e riede*, il progresso del contrappunto ai tempi di Dante. Leonardo da Vinci nel *Trattato della Pittura* dice: « *Dalle proporzionali bellezze di un angelico viso posto in pittura risulta una proporzione armonica, siccome di molte e varie voci in-*

sieme aggiunte ad un medesimo tempo ne risulta un'armonia, la quale contenta il senso dell'audito ».

Al P. piaceva il canto, ma ancor più il canto accompagnato dal suono di qualche istrumento; e nel Cielo di Giove l'aquila composta dagli spiriti dei principi giusti parla in lode di due fra essi, Traiano e Rifeo; mentre questi d'accordo colle parole di quella brillano di luce più viva:

> Come a buon cantor buon citarista
> Fa seguitar lo guizzo della corda
> In che più di piacer lo canto acquista.

L'organo aveva impressionato Dante per la dolcezza del suono, e Cacciaguida nel predirgli l'esilio, aggiunge:

> Da indi (*dalla mente di Dio*), sì come viene ad orecchia
> Dolce armonia di organo, mi viene
> A vista il tempo che ti s'apparecchia.

Dolce armonia: infatti non v'è istrumento che possa vantare più dolcezza dell'organo nell'accordo di diverse note. — Nella sfera del Sole dodici spiriti si muovono in giro, e

> ..... come orologio, che ne chiami
> Nell'ora che la sposa di Dio surge
> A mattinar lo sposo perchè l'ami,
> Che l'una parte l'altra tira ed urge
> Tin tin sonando con sì dolce nota,
> Che il ben disposto spirto d'amor turge

così vide Dante

> ..... la gloriosa ruota
> Muoversi, e render voce a voce in tempra
> Ed in dolcezza ch'esser non può nota
> Se non colà dove gioir s'insempra.

Ecco un'immagine che il P. ha ripetuto altre volte nel *Paradiso;* dove della musica si è servito nello stabilire le proporzioni tra la letizia dei beati e quella che è dato di provare a noi mortali. Gabriele arcangelo girando intorno alla Madonna a guisa di corona, ne canta le lodi, e,

Comparata al suonar di quella lira,
Qualunque melodia più dolce suona
Quaggiù, e più a sè l'anima tira,
Parrebbe nube che squarciata tuona.

Oltre quest' antitesi vivissima, in un altro punto, domandando a S. Pier Damiano, nel Cielo di Saturno, perchè in quella *ruota* si tacesse

La dolce sinfonia di paradiso
Che giù per l'altre suona sì devota,

egli fa rispondere al santo: che per la sua presenza appunto si è smesso di cantare, come pure Beatrice ha abbandonato il suo riso, e ciò per non sopraffare i suoi deboli sensi. In altri passi, per indicare la potenza e la bellezza della musica udita in Paradiso ei dice che la sua mente non la può ritenere (Cielo di Giove):

.....Tutte quelle vive luci
Vie più lucendo cominciaron canti
Da mia memoria labili e caduci;

o che ancora, mentre scrive, perdurano nel suo cuore le vibrazioni del diletto provato (Cielo stellato):

.....Rimaser lì nel mio cospetto
Regina coeli cantando sì dolce
Che mai da me non si partì il diletto;

oppure che è inebriato dal canto dei beati (Cielo Stellato):

« Al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo »
Cominciò « Gloria » tutto il Paradiso,
Sì che m'inebriava il dolce canto.

***

Questo è quanto di importante ho potuto raccogliere nel Poema dantesco, che per sè stesso è musica e in alcuni punti musica sublime, sulle relazioni avute dal P. coll'arte de' canti e de' suoni e co' suoi cultori. Numerosi poi sono i passi tanto del *Purgatorio* che del *Paradiso*, ma più specialmente di questo, dove Dante immagina

di sentir cantare voci sole o in coro, le quali melodie lo riempiono di letizia: e di ciò sono prova le lodi che tributa e l'entusiasmo che gode ad ogni inno che s'innalza o tra gli spiriti purificantisi o tra i beati.

Giovanni Boccaccio nella *Vita di Dante,* di cui al principio ho citato qualche frase, dice ancora: *Assai cose da questo diletto* (della musica) *tirato compose, le quali di piacevole e maestrevole nota a questi cotali* (amici musicisti) *facea rivestire;* cioè faceva mettere in musica ai suoi amici le sue poesie, così almeno spiegano tutti. — Mi sia lecito però di presentare una interpretazione nôva, che certamente sembrerà ardita, allo scritto del Boccaccio. Anche oggi, come in ogni tempo, vi han delle persone che, pur non conoscendo di musica, sanno trovare, o cantando o suonando su qualche istrumento, dei motivi, che poi fanno dai maestri dell'arte trascrivere in notazione musicale e magari stampare, con un accompagnamento ben armonizzato da costoro. — E così qual meraviglia se anche Dante, che abbiam veduto dilettarsi di suoni e di canti, abbia composto dei motivi specialmente su proprie poesie (anzi parecchi, a quanto risulterebbe da quelle righe del Boccaccio in tale maniera interpretate); e che poi li abbia fatti *rivestire di piacevole e maestrevole* accompagnamento da quei cotali amici musicisti?!...

Come ripeto, è una semplice mia congettura; sarei però veramente soddisfatto se un giorno da qualche collezione pubblica o privata potesse venir provato quanto suppongo; e Dante, oltrechè come grandissimo Poeta, Filosofo profondo e armoniosissimo Facitore di versi, venisse ad esser posto anche fra i primi Santi Padri della musica moderna.

Roma, 20 dicembre 1901.

ENRICO FONDI.

Arte contemporanea

LE “ FIGURE DI LISSAJOUS ” NELL’ESTETICA DEI SUONI

1° *Introduzione.*

La figura di Lissajous è una figura geometrica risultante dalla composizione rettangolare dei movimenti vibratorii di *due suoni simultanei,* fatta per mezzo d'un raggio luminoso.

Siccome l'Armonia musicale ha per oggetto le combinazioni *di suoni simultanei*, dal punto di vista artistico; così nasce spontanea l'idea di paragonare il fenomeno estetico col fenomeno ottico, e cercare di trarne tutto il profitto per la teoria della musica.

Or bene, vi sono delle questioni in musica, importantissime per la teoria e per la pratica, a decidere le quali è necessario e sufficiente sceverare ciò che è oggettivo da ciò che è soggettivo nell'arte dei suoni. Per es., si ammette comunemente che la *tonalità*, principio formale dell'armonia, sia principio puramente psicologico-artistico non derivato da leggi fisse: più in generale, è questione d'estetica fondamentale, se il bello della musica debba attribuirsi a cause psicologiche, ovvero a cause fisiche.

Che il paragone accennato possa contribuire assai alla ricerca delle cause fisiche, non è dubbio; infatti, si dovranno ritenere oggettivi tutti quei fatti acustici che dànno origine al fenomeno ottico, senza però escludere che non ve ne possano essere altri non rivelati dalla

luce. Così la questione teorica è ridotta a questione di fatto; e il metodo ottico è sperimentale ed oggettivo, non si basa su ipotesi o combinazioni aritmetiche, ma constata fatti positivi; anzi ad evitare le illusioni che possono sorgere dalle osservazioni e misure ad occhio, vengono fissati colla fotografia i risultati delle esperienze, sì che possano essere controllati da ognuno.

Tutti i fisici poi conoscono la precisione meravigliosa del metodo ottico, dipendente dalla enorme celerità dei fatti luminosi in confronto di quella dei fatti acustici, per cui produce assai ingrandite le imagini delle vibrazioni e combinazioni sonore, e ne rivela le più delicate e fugaci circostanze.

Benchè i lavori teorici e sperimentali intorno alle figure di Lissajous sieno tanti e tanto varî da formare uno dei capitoli più eleganti dell'acustica; tuttavia è necessario esporre nella prima parte, le varie esperienze (in parte nuove) che ho eseguito, per presentare questo fenomeno sotto l'aspetto più opportuno alla interpretazione artistica. Eccone l'ordine: preso un suono come fondamentale, ho paragonato con esso i suoni che si ottengono *passando con continuità* dall'unissono all'ottava superiore, producendo la figura di Lissajous d'ogni intervallo, sia per istudiare i fenomeni caratteristici di ciascuno, sia per renderli paragonabili fra di loro. Da ultimo ho studiato le combinazioni *de' suoni tre a tre*, e riprodotto anche di esse le figure fotografiche.

Tutta la ricerca estetica fu riservata alla seconda parte del lavoro, nella quale si analizza in modo analogo il fenomeno musicale corrispondente a quelle medesime combinazioni di suoni, si fanno gli opportuni confronti e se ne traggono le più ovvie conclusioni.

2° *Modo di sperimentare.*

Per riconoscere quali fenomeni dipendano unicamente dall'intervallo (che è il vero fattore armonico) era necessario far uso di suoni semplici e puri, o almeno in tali condizioni da poter distinguere ciò che proviene dall'essenza dell'intervallo da ciò che dipende da modalità. I primi tentativi m'hanno avvertito quali precauzioni si devono avere per eliminare le condizioni che, influendo sul modo di vibrare dei corpi sonori, tendono a turbare il sincronismo, la costanza e la regolarità delle vibrazioni.

Ad ottenere suoni più semplici ho fatto uso di coristi assai robusti, eccitandoli con un cuneo di bosso a leva, come si usa l'eccitatore nell'orologio di Koenig.

Con un po' di pratica si ottengono vibrazioni assai semplici senza armonici; inoltre prima di fare le misure, aspettava sempre che il diapason vibrasse con perfetta regolarità e sincronismo, non oltrepassando certi limiti nell'ampiezza delle vibrazioni.

Per la costanza e regolarità delle vibrazioni ebbi cura che i due rebbi del diapason fossero perfettamente unissoni, essendo assai notevole la mutua influenza sulla durata e sul sincronismo delle vibrazioni.

Per l'isolamento reciproco collocavo i diapason sopra robusti tavoli separatamente, e appoggiavo i sostegni sopra morbidi cuscinetti di pelle affinchè non potessero trasmettersi reciprocamente le proprie vibrazioni.

Anche gli stessi sostegni e tavoli, affinchè non funzionassero da risonatori, caricava di soverchio peso; essendo noto quanto il risonatore influisca sulla durata delle vibrazioni, e, quando è irregolare, anche sul sincronismo.

Molte misure e osservazioni su larga scala furono fatte col comparatore ottico osservando le figure col cannocchiale; ma in generale ho preferito di proiettare col metodo di Terquem le figure in grande sopra uno schermo, per osservarne più minutamente i dettagli e per coglierle fotograficamente.

La disposizione è semplice: All'estremità del rebbio del corista fondamentale o comparatore, fissai una laminetta d'alluminio, nella quale era praticato un piccolissimo forellino, bilanciando l'altro rebbio con un peso equivalente. Coll'apparecchio d'illuminazione del microscopio solare concentrava sul forellino un intenso fascio di luce; e colla lente (obiettivo da microscopio) fissata all'estremità d'un altro corista, proiettava, sopra uno schermo, l'imagine del forellino.

I due diapason erano disposti, uno verticalmente e l'altro orizzontalmente, in modo che vibrassero sopra piani perpendicolari alla direzione del raggio luminoso; sicchè il primo vibrando dava sullo schermo l'illusione d'una retta luminosa orizzontale e il secondo una retta verticale. Eccitati simultaneamente producevano la figura di Lissajous corrispondente alla composizione perpendicolare dei loro movimenti vibratorii.

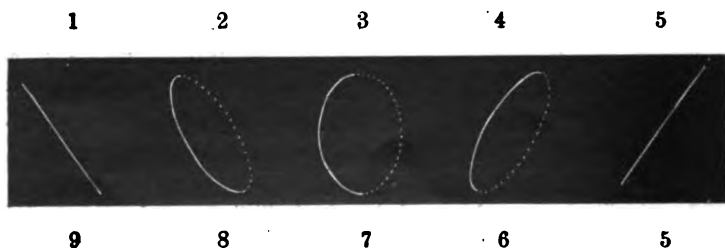
Per cogliere fotograficamente le figure non aveva che da applicare una macchina fotografica senza obiettivo, facendo servire da obiettivo la stessa lente del corista. Per determinare a volontà la durata della posa, adattai un otturatore a rotazione, che poteva girare colla voluta velocità.

Ho scelto per comparatore un corista che dà: 64 vibr. doppie al secondo, e con esso ho comparato altri quattro coristi muniti di pesi mobili, spostando i quali si ottenevano tutti i suoni dall'unissono all'ottava superiore: cioè:

Il I° dal Do_1 al Mi_1	64 : 80
il II° dal Mi_1 al Sol_1	80 : 96
il III° dal Sol_1	96 : 112
il IV° .... al Do_2	112 : 128.

3° *Analisi delle figure dei rapporti meno semplici.*

Col comparatore $Do_1 = 64$ vibrazioni doppie, ho confrontato il I° corista quasi unissono, cioè di 65,2 v. d. al secondo, per istudiare la figura del corrispondente rapporto: $\frac{65,2}{64} = \frac{163}{160}$ espresso in termini interi. Ad occhio si osservava il noto fenomeno della rotazione e trasformazione delle figure di Lissajous, che consiste nell'apparente successione delle forme della figura dell'unissono, secondo le diverse fasi de' suoni colla rispettiva orientazione: come si legge nei trattati di fisica. Per comodità riporto qui una serie di otto forme di varie

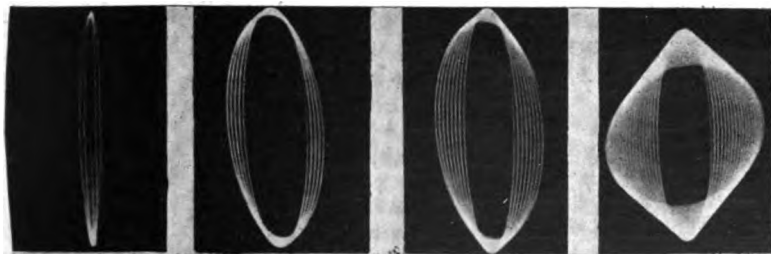
Quadro I.

fasi dell'unissono, cioè secondochè il vibratore incomincia la vibrazione insieme col comparatore (forma 1ª), ovvero dopochè il comparatore ha eseguito: $\frac{1}{8}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{8}{8}$ della propria vibrazione (2, 3.....): il che vuol dire che si ha la coincidenza

di egual fase quando ritorna la stessa figura eguale ed egualmente posta (1, 9). Il tempo che passa tra due fasi eguali: dicesi ***durata della rotazione completa.***

Nel caso mio la durata della rotazione era: 0,833... secondi; quindi in un secondo si avevano tante rotazioni quante più vibrazioni eseguiva il vibratore: 65,2 — 64 = 1,25. — Dunque il fenomeno ottico fa apparire la configurazione d'un rapporto vicino tutta simile a quella dell'unissono; colla differenza che l'unissono mantiene sempre la stessa forma fissa corrispondente alla fase iniziale, e l'alterato presenta una figura girante o meglio le forme delle varie fasi dell'unissono, indizio che i due suoni mutano fase del continuo, ritornando alla stessa fase periodicamente ogni 0,8333... secondi. Di qui la regola nota de' fisici, che: la trasformazione è indizio di alterazione del rapporto, e la velocità di rotazione ne misura il grado.

Applicando invece la fotografia con durate di posa all'incirca di: 0,03, 0,07, 0,12, 0,30 secondi, ottenni le quattro forme *a*, *b*, *c*, *d* del seguente:

Quadro II.

a *b* *c* *d*

Svolgimento della figura dell'intervallo di due suoni, che ha per rapporto: 163 : 160.

Queste quattro forme rappresentano successivamente una porzione vie più grande, della figura propria del rapporto: 163 : 160, per coglier la quale interamente sarebbe stata necessaria una posa di 0,833... secondi, eguale alla durata d'una rotazione completa.

Dunque per farci una esatta idea della figura propria d'un rapporto che presenta forme mobili, è necessario distinguere ciò che è, da quello che appare.

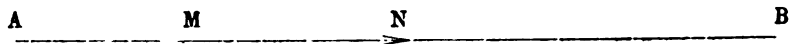
Oggettivamente considerata la figura di Lissajous caratteristica del rapporto: 163 : 160, poco diverso in grandezza dall'unissono, è affatto diversa dalla figura dell'unissono e assai complicata, come è già complicato il rapporto.

Dunque ogni intervallo che si ottiene quando un suono si alza con continuità dall'unissono fino all'ottava ha una propria figura caratteristica che richiede un tempo più o men lungo a formarsi, secondechè il rapporto è più o meno complicato. — In questo caso il grado di complicazione del rapporto si misura dalla grandezza del denominatore, perchè coll'adottare per comparatore il corista di 128 v. s., implicitamente si adotta come unità di tempo la durata della sua vibrazione; quindi si dirà: quante più vibrazioni del comparatore si richiedono perchè ritorni la stessa fase, tanto più complicata è la figura e il rapporto che le corrisponde, *e più tempo richiede a formarsi*.

Per renderci ragione della differenza che passa tra la realtà della figura e l'apparenza, dobbiamo cercare una condizione soggettiva che limita il fenomeno, e lo modifica notevolmente.

Essa si può distinguere in due aspetti, cioè: nel fatto che la imagine luminosa perdura sulla retina dell'occhio cessando l'azione oggettiva; e che la durata della permanenza è sensibilmente costante. Se l'immagine durasse quanto la causa, non si vedrebbe che un punto luminoso mobile: ma siccome persiste incirca da $\frac{1}{15}$ ad $\frac{1}{20}$ di secondo; così si vede una traccia luminosa, e tanta quanta ne percorre in quel tempo il punto luminoso.

Dunque se a formarsi la figura d'un intervallo richiede minor tempo, l'occhio l'abbraccia tutta; se no, la vede soltanto per parti; perchè man mano che il punto procede nel tracciarla, la figura scompare nella parte opposta. Così se un punto N luminoso

A M N B

percorre la retta AB e descrive il tratto MN durante la permanenza dell'imagine, all'occhio sembrerà vedere il tratto MN muoversi verso B, perchè man mano che la retta s'illumina dalla parte di N s'oscura dalla parte di M.

Usando l'apparecchio dei pendoli composti sul quale si può fissare a piacere il rapporto della durata delle oscillazioni e la fase, si può seguire coll'occhio il formarsi dell'intera figura; poichè si può vedere il movimento relativamente lento del pendolo, che lascia sul piano nero una traccia di sabbia bianca. Anche su questo apparecchio si può riconoscere il fenomeno ottico del succedersi delle forme elementari, e misurare il tempo che richiedono a formarsi.

Non è difficile osservare ad occhio col metodo di Lissajous (con un forellino assai piccolo e chiudendo e aprendo rapidamente le palpebre) una porzione notevole della figura, come la *b* e la *c* del Quadro II.

Ho insistito nella descrizione del fenomeno, per arrivare a constatare due fatti egualmente importanti:

I. Che come variano i rapporti compresi tra: 1 : 1 e 2 : 1, così variano gli intervalli dall'unissono all'ottava, e rispondono figure di Lissajous diverse nella forma e nel grado di semplicità;

II. Che le condizioni dell'organo della vista, fanno apparir la cosa sotto un aspetto assai più semplice: esse risultano dalla relazione tra la durata delle impressioni luminose e il tempo che si richiede per la formazione delle figure caratteristiche, cioè: l'occhio abbraccia tutto l'insieme della figura quando essa richiede a formarsi un tempo non maggiore della durata dell'impressione; ne abbraccia soltanto una parte in caso contrario. Questa parte non è fissa e determinata, ma cangiantesi e moventesi sulla traccia del punto luminoso che descrive la figura; e rassomiglia alle forme successive delle fasi d'una figura propria d'un rapporto più semplice vicino.

4° *Comparazione delle figure dei rapporti semplici colle figure dei rapporti vicini.*

La parte mobile abbracciata dall'occhio rassomiglia, entro certi limiti, ad una figura fissa tipica; cioè, se un rapporto ha una figura fissa, i rapporti vicini poco più grandi o più piccoli presentano figure mobili simili a quella.

Colla II esperienza ho cercato fino a qual limite variando il rapporto si possa ravvisare la sua forma caratteristica.

Anche ad occhio in certi casi si può discernere in una figura complicata, il tipo elementare del rapporto vicino, coll'aprire e chiudere le palpebre rapidamente in modo che sulla retina si formi l'imagine

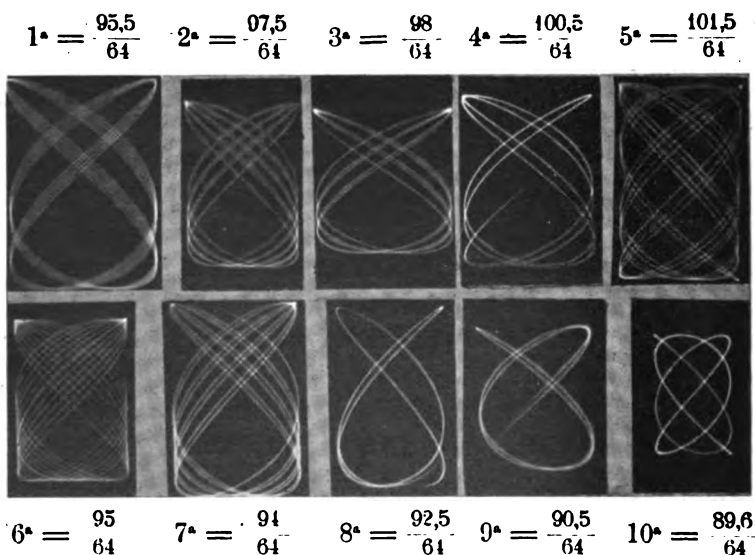
d'una parte della figura, senza che si sovrappongano le imagini delle parti vicine. Ma quanto più l'intervallo si altera, più veloce è la rotazione e trasformazione, sicchè l'occhio non può seguire. Per maggiore evidenza e per evitare illusioni soggettive ho fatto uso della fotografia.

Col diapason *comparatore*, $Do_1 = 64$ v. d., ho paragonato un diapason *vibratore* $Sol_1 = 96$ v. d.; cioè alla quinta superiore, essendo $\frac{96}{64} = \frac{3}{2}$. Per investigare le figure dei rapporti vicini alla quinta, alzava od abbassava gradatamente il suono del vibratore spostando i pesi dei quali è munito; e coglieva fotograficamente una porzione elementare della figura corrispondente ad ogni alterazione d'intervallo. Mi convenne fare moltissime prove sia per indovinare la durata della posa fotografica, sia per cogliere le figure elementari de' varii rapporti in fasi simili tra di loro; il che era possibile ottenere soltanto per tentativi.

Il *Quadro III* contiene un saggio delle numerose forme fotografate, sufficiente per intravedere la struttura delle figure di Lissajous, delle quali esse sono parte costitutiva.

Quadro III.

1ª $= \frac{95,5}{64}$ 2ª $= \frac{07,5}{64}$ 3ª $= \frac{98}{64}$ 4ª $= \frac{100,5}{64}$ 5ª $= \frac{101,5}{64}$

6ª $= \frac{95}{64}$ 7ª $= \frac{94}{64}$ 8ª $= \frac{92,5}{64}$ 9ª $= \frac{90,5}{64}$ 10ª $= \frac{89,6}{64}$

I rapporti scritti accanto ad ogni forma segnano le alterazioni della quinta giusta $Sol_1 : Do_1 = 96 : 64$; dove il denominatore indica il suono costante del comparatore, e il numeratore i suoni superiori al *Sol:* N[i] 2, 3, 4, 5; e inferiori: N[i] 1, 6, 7, 8, 9, 10. Per farci una idea quali sarebbero le figure intere, basta ridurre ai minimi termini interi quei rapporti, e paragonarli alla quinta giusta $= \frac{3}{2}$, si avrà:

$$1^a = \frac{191}{128},\ 2^a = \frac{195}{128},\ 3^a = \frac{49}{32},\ 4^a = \frac{201}{128},\ 5^a = \frac{203}{128},$$

$$6^a = \frac{95}{64},\ 7^a = \frac{47}{32},\ 8^a = \frac{185}{128},\ 9^a = \frac{181}{128},\ 10^a = \frac{7}{5}.$$

Siccome il denominatore segna il numero di vibrazioni intere al quale risponde nel vibratore un numero intero di vibrazioni; così dal denominatore si calcola il tempo richiesto a tracciare l'intera figura. Il comparatore fa 64 v. d. al secondo: ogni due vibrazioni si traccia la figura della quinta, quindi se ne formano 32 al secondo; la 10ª ogni 5 vibrazioni, quindi 12,8 al secondo; la 3ª e la 7ª ogni 32 vibrazioni quindi 2 al secondo; la 6ª impiega un secondo, le altre richiedono due secondi a descriversi.

Evidentemente la 10ª è una figura chiusa tipica fissa. Anche la 5ª s'accosta al tipo superiore $\frac{102,4}{64} = \frac{8}{5}$ assai vicino pure fissa. Le altre presentano tutte certa somiglianza al tipo della 5ª, tanto maggiore quanto meno differisce il rapporto in valore assoluto. Quindi si può considerare l'intera figura d'ogni rapporto come risultante di un intreccio delle forme elementari tipiche proprie della 5ª, comprese tra due fasi eguali. Il modo di formazione dell'intreccio è per *deformazione* e per *rotazione*.

Le figure di Lissajous così risultanti differiscono tra di loro pel numero delle forme elementari e pel grado di deformazione. È necessario tuttavia osservare che oggettivamente la differenza di queste forme elementari dai tipi ai quali assomigliano, sta in ciò, che queste sono chiuse e quelle sono aperte (1), essendo descritta l'intera figura

(1) L'apparenza di figura chiusa che hanno le forme mobili, si deve, oltrecchè ad effetto illusorio, alle dimensioni dell'imagine del forellino. Le traccie d'un punto sono distinte, quelle d'un dischetto si possono toccare, o in parte sovrapporre.

dal punto con movimento continuo, e quindi riattaccate l'una all'altra [Vedi forme *a*, *b*, *c* del Quadro II].

Di qui nasce che le figure vanno perdendo la simmetria propria e prendono diversa orientazione secondo le fasi: da questo spostamento nasce il fenomeno della rotazione.

È notevole il fatto che si vedono due sorta di rotazioni in certe figure che si possono considerare contemporaneamente come derivate da due tipi. Per es., il rapporto $\frac{10}{9}$ (tono minore) ha una figura mobile che può considerarsi come alterazione dell'unissono, e del tono maggiore $\frac{9}{8}$.

Il *Do* = 64 v. d., il *Re* = 72, e il $\overline{Re}\ \frac{80}{81} = 71{,}111$.

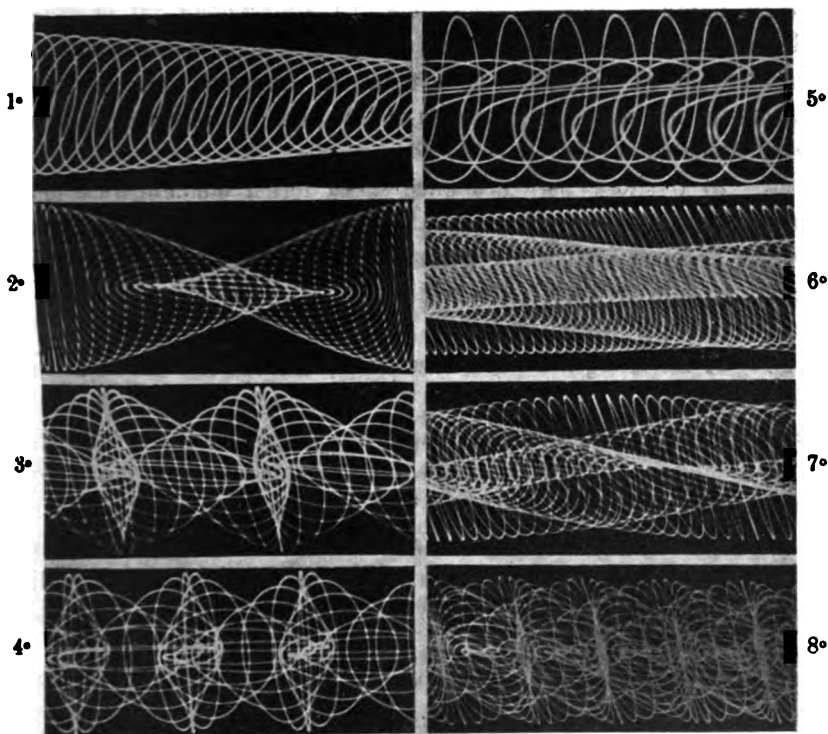
Il $\overline{Re} = \frac{10}{9}$ paragonato col *Do* = 60 dà sette battimenti incirca al secondo e paragonato col *Re* ne dà quasi uno. La figura del rapporto $\frac{71{,}11\ldots}{64}$ ha una rotazione celere di tutto l'insieme; mentre ha una rotazione lenta nelle sue maglie che si sovrappongono e si sdoppiano incirca una volta al secondo.

Quindi le due rotazioni procedono inversamente coll'alterare del rapporto, una accelera e l'altra rallenta; quella indica l'allontanarsi d'una figura tipica e questa l'avvicinarsi d'un'altra.

Per rendere più evidente che cosa avvenga quando si altera gradatamente il rapporto di due suoni ho tracciato in forma distesa le figure corrispondenti di Lissajous sempre col metodo ottico.

5° *Traccia ottica delle figure mobili.*

Disposto un telaio, in luogo dello schermo, sul piano perpendicolare alla direzione del raggio luminoso, e inclinato in modo che il suo asse fosse parallelo alla bisettrice dell'angolo retto degli assi dei due coristi; lasciava scorrere lungo lo stesso telaio lo châssis colla lastra sensibile in modo che attraverso un finestrino del telaio si tracciasse dal raggio la figura di Lissajous.

Quadro IV.

Traccia ottica dei rapporti alterati:
Unissono *Quinta*

Il Quadro IV contiene le traccie dei due rapporti alterati unissono 1 : 1 e quinta: $\frac{3}{2}$, secondo i seguenti valori:

Unissono:

1°	$\frac{64.625}{64}$	5° *Quinta giusta* .	$\frac{96}{64}$
2°	$\frac{65,666}{64}$	6°	$\frac{96.5}{64}$
3°	$\frac{68}{64}$	7°	$\frac{97,4}{64}$
4°	$\frac{70}{64}$	8°	$\frac{98,5}{64}$
Tono magg.	$\frac{72}{64}$	*Sesta min.*	$\frac{102,4}{64}$

Completando quindi la prima colonna del Quadro IV colle due prime figure del Quadro V abbiamo una illustrazione del passaggio dall'unissono al tono intero maggiore. Qui non apparisce soltanto una od altra forma elementare delle figure di Lissajous, ma parecchie successive non più sovrapposte ma distese sopra un piano nella forma e posizione successiva. È facile rilevare che:

a) Il ritorno periodico d'una stessa forma elementare è tanto più frequente quanto più è alterato il rapporto. Per es., nella 2ª appaiono le forme componenti mezza figura di Lissajous, nella 3ª una intera e nella 3ª quasi due: laddove nell'unissono si ripete sempre la forma d'una istessa fase.

b) La somiglianza delle forme proprie delle fasi dell'unissono si estende fino al tono superiore. Nell'unissono una forma è contenuta nel passo dell'elica; nei rapporti seguenti l'elica si contorce, cioè le singole forme si riducono e si orientano sempre più accentuatamente con ritmo periodico più o meno lungo.

c) L'effetto immediato dell'alterazione dell'unissono è la variazione periodica dell'ampiezza della vibrazione; tantochè gli intervalli 1° e 2° potrebbero considerarsi come un sol suono d'intensità periodicamente variabile.

Ma più generalmente (osservando anche la seconda colonna) si vede che gli intervalli alterati hanno un carattere distintivo di produrre fenomeni periodici ne' suoni, che si sovrappongono a rendere complesse e più oscure le loro figure. È facile riconoscere che il tratto di traccia compreso fra due forme elementari eguali ed egualmente poste, raffigura il noto fenomeno dei battimenti e risponde alla durata d'una rotazione intera della figura di Lissajous.

d) Finalmente che le figure delle due colonne del Quadro IV possono considerarsi come derivate delle forme tipiche dell'unissono e della quinta.

Di qui nasce spontanea l'idea di cercare fra tutti gli intervalli d'una ottava, quante e quali figure di Lissajous si possono considerare come tipiche, rispetto alle quali tutte le altre si possano considerare come derivate.

6° *Traccia ottica delle figure fisse.*

Ho colto fotograficamente i diagrammi dei rapporti che hanno figure tipiche, nel senso che le figure dei loro contorni più o meno estesi sembrano derivare da esse. Il carattere ottico è di apparire più o meno fisse.

Possono parere fisse soltanto le figure chiuse, cioè quelle che ammettono il ritorno periodico della stessa fase; e delle chiuse quelle che hanno periodo non maggiore della durata dell' impressione. Tuttavia se l'occhio abbraccia la maggior parte della figura il resto rimarrà oscuro, così che darà l'apparenza di un tratto chiaro ed uno oscuro che si rincorrono sulla traccia della figura. L'effetto sull' occhio è analogo a quello d'un rutilio che offende e stanca: il rutilio svanisce man mano che il periodo s'accorcia fino ad eguagliare la durata dell'impressione sulla retina, ed allora la figura è perfettamente fissa.

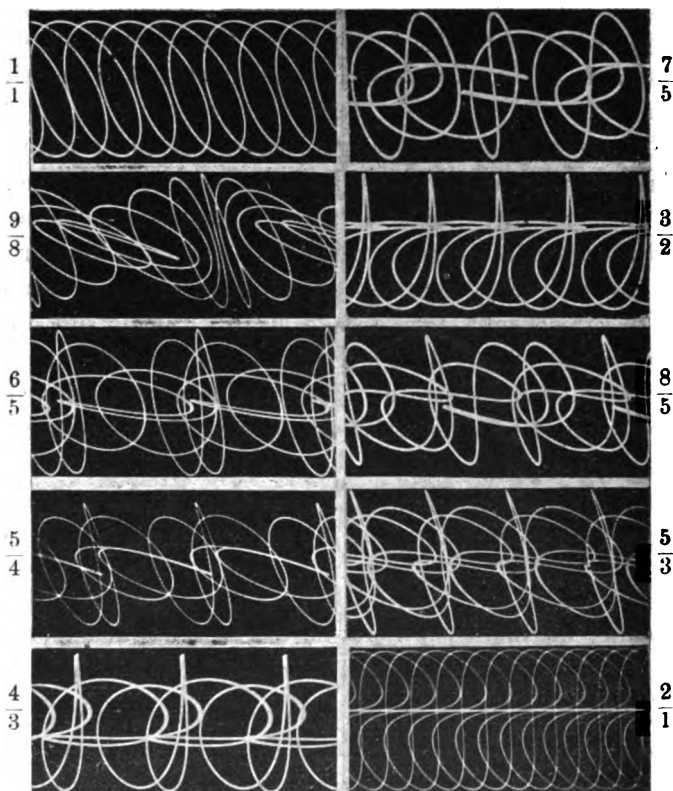
Nella ottava del comparatore $Do_1 = 64$ v. d., tre soli rapporti presentano questo carattere, 1 : 1, 2 : 1, 3 : 2; s'avvicinano sensibilmente 4 : 3, 5 : 3; hanno sensibile tremito $\frac{6}{5}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{8}{5}$, ecc.; non è facile stabilire un limite superiore; il $\frac{9}{8}$ ha bensì maglie fisse, ma oltre il tremito, s' intravvede la rotazione. Nell'ottava al disotto anche la figura dell'unissono ha il rutilio; nelle superiori invece va crescendo il numero delle figure fisse coll'abbreviarsi dei periodi (1).

Il carattere più importante è che il grado di fissità nelle figure segna il grado di semplicità dei rapporti; e, dalle misure fatte sulle figure originali risulta che indizio di semplicità è il grado di frequenza e brevità dei periodi, che si riconosce dalla frequenza delle simmetrie nei diagrammi.

A titolo di saggio presento otto diagrammi dei rapporti scritti accanto a ciascuno, nel seguente:

---

(1) Può essere che in questi apprezzamenti entri in giuoco la costante personale dell'organo della vista. Potrebbe essere che gli individui godano diverso grado di attitudine alla percezione distinta delle immagini. In questo caso l'osservazione delle figure di Lissajous offre un metodo per misurare il grado di celerità nell'apprezzare diverse immagini.

Quadro V.

Traccia ottica di alcuni rapporti tipici.

Anche ad occhio si riconosce che hanno struttura più chiara per sobrietà di linee, più caratteristica per forme tipiche, e di simmetria più evidente, le figure dei rapporti più semplici (1).

Le mie esperienze provano che anche il campo d'influenza è più esteso quanto più semplice è la figura.

Osservando, per es., la figura del rapporto $\frac{9}{8}$ meno semplice, si vede che il periodo non ha fisonomia così propria, da nascondere le forme

(1) La piccola irregolarità delle figure tracciate non dipende dall'intervallo de' suoni, ma dal movimento accelerato della lastra, dalla riduzione di alcune figure e dalla intonazione non matematicamente esatta degli apparecchi adoperati.

elementari del tipo unissono delle quali è intrecciata. All'occhio la figura ha una certa fissità; ma avendo otto rotazioni al secondo, il periodo è di $\frac{1}{8}$ di secondo, assai più lungo della durata dell'impressione oculare.

Paragonando il Quadro V col Quadro IV si vedrà che una nota distintiva tra i rapporti tipici e i derivati è la chiarezza delle figure nei primi, è la complicazione nei secondi, dovuta alla sovrapposizione di nuovi fatti o modificazioni periodiche, assai varie e numerose, mentre nelle tipiche non ne appaiono. Che diversità di struttura tra la figura tipica N° 5° del Quadro IV, e le sue derivate N[i] 6°, 7°, 8°?

7° *Figure di tre suoni.*

Per completare lo studio della rappresentazione ottica, e rendere possibile e più estesa l'applicazione all'arte, ho confrontato i suoni tre a tre, in condizioni assai più generali e rispondenti al modo abitualmente seguìto nell'uso di essi. Col comparatore ho combinato i suoni di due canne d'organo, non direttamente, ma per mezzo d'un apparecchio ricevitore animato dalle vibrazioni dei suoni propagantisi liberamente nell'aria così come il nostro orecchio. Alla membrana del fonautografo ho adattato uno stile d'alluminio col forellino, e colla lente del corista comparatore proiettava l'imagine del forellino. Lo stile era libero di assumere tutti i movimenti della membrana, non obbligato ad un asse di rotazione; è evidente che nella proiezione luminosa non appariva se non la risultante perpendicolare al raggio.

Quando sonavano le due canne, la membrana comunicava al forellino un movimento, equivalente alla composizione parallela delle vibrazioni dei due suoni. Infatti l'immagine del forellino mobile era quella d'una vibrazione rettilinea orizzontale, e facendo cadere verticalmente la lastra fotografica ottenni la sinusoide caratteristica del rapporto dei due suoni. La spiegazione è ovvia: la membrana non è animata che dalla componente ad essa perpendicolare degli impulsi vibratorii dell'aria; quindi imprime allo stile un movimento d'innanzi e indietro.

Eccitando contemporaneamente anche il corista comparatore che vibrava perpendicolarmente allo stile, ottenni figure caratteristiche di tre suoni; delle quali ne riporto una per saggio nel seguente:

Quadro VI.

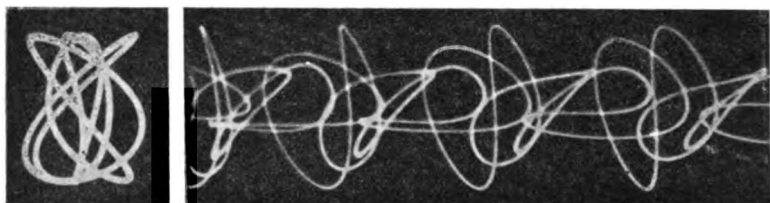



Figura e traccia dell'accordo perfetto = 6 : 5 : 4.

Si può definire come la composizione perpendicolare della vibrazione del *Do* = 116 v. d., colla risultante della composizione parallela del *Mi* = 145 v. d., col *Sol* = 174 v. d. È l'imagine composta di tre rapporti: *Sol* : *Mi* : *Do* = 6 : 5 : 4.

È inutile notare che le forme o aspetti di queste figure sono assai più varie che quelle delle figure di Lissajous; perchè le fasi di tre suoni dipendono dalle combinazioni di tre suoni due a due. Si vede che imagine dell'accordo perfetto è relativamente semplice, e chiara. Dalle misure fatte sulla velocità di traslazione della lastra fotografica ho calcolato che a descrivere la figura caratteristica dell'accordo perfetto: *Sol* : *Mi* : *Do* : = 174 : 145 : 116 (vibr. doppie); si richiedono incirca 0,034 secondi. Quindi la figura vien descritta 29 volte in un secondo; tante volte, quante verrebbe descritta la figura propria della terza maggiore: *Mi* : *Do* = 145 : 116 = 5 : 4, [ogni quattro vibrazioni del *Do*, ne vien descritta una] (1).

È da notare che avendo la membrana un suono proprio variabile colla tensione, ho dato ad essa quella tensione media per cui le due canne le imprimessero singolarmente uguale impulso, cioè, una vibrazione di eguale ampiezza. In questo caso la fusione delle figure in una è più intima ed appare più spiccata l'imagine dell'accordo perfetto; tuttavia tra le forme (o fasi) della figura vi sono di quelle che fanno intravedere quali la figura della quinta e quali quelle della terza.

Il fenomeno della rotazione quando l'accordo perfetto non è precisamente intonato è curioso assai secondo il numero e il senso delle

(1) Si potrebbe riconoscere in ciò il fatto che la nota individuante dell'accordo perfetto è la terza del tono?

alterazioni. L'illusione ottica è d'una figura che ruota nello spazio; p. e. sembra che il punto luminoso si muova sopra una superficie cilindrica. I casi di stonatura sono variabilissimi, per cui può avvenire che mentre un rapporto ha una rotazione dextrorsum, l'altro l'abbia sinistrorsum. Una combinazione è data dall'accordo temperato *Do* : ***Mi*** : *Sol*, dove la terza maggiore è crescente, la quinta calante e la terza minore doppiamente calante sul crescere del ***Mi*** e calare del *Sol*.

Quello che più importa è la indipendenza dei movimenti, per cui la membrana soddisfa perfettamente all'impulso di ciascun suono in modo da permettere all'occhio una sintesi ed una analisi dei suoni relativamente facile; ne darò un esempio.

Per farci concepire il modo d'intreccio delle figure di tre suoni due a due per formare una sola figura risultante; è istruttiva la seguente esperienza:

Si accorda il comparatore con una canna d'organo secondo un rapporto noto, ad es., all'unissono, e si dispone la canna e si stende la membrana così da ottenere la massima ampiezza di vibrazione. Messi in vibrazione daranno la solita figura elittica dell'unissono. Suonando contemporaneamente un'altra canna con un dato rapporto, ad es., all'ottava, ma così disposta che dia una vibrazione poco ampia; si vedrà una serie di figure caratteristiche dell'ottava piccole moventisi lungo le elissi; sicchè in luogo d'una linea apparirà una zona elittica col tracciato delle figure dell'ottava. Più semplicemente si ottiene un simile fenomeno quando col comparatore si confronta un corista a branche sottili eccitato in modo da fargli produrre anche i suoni armonici.

8° *Riepilogo e conclusioni.*

Rappresentando otticamente le figure dei rapporti compresi tra 1 : 1 e 2 : 1, misuranti gli intervalli dei suoni compresi tra l'unissono e l'ottava, si avvera un fenomeno dipendente dalle condizioni visive dei nostri occhi; per cui le figure non presentano quella serie informe come le frazioni espresse in termini interi; ma appaiono aggruppate per simiglianza intorno ad alcune tipiche. È una legge d'approssimazione assai frequentemente usata in fisica e in matematica. Per es., si apprezzano i valori assoluti di quei rapporti cal-

colandoli come approssimazione di altri rapporti noti e semplici. Gli stessi fisici-matematici dimostrano che l'accordo alterato presenta successivamente le fasi del tipo, ricorrendo ad un artificio matematico d'un'approssimazione arbitraria. I fisici sperimentali accettano per buona la rappresentazione delle fasi d'un rapporto esatto ottenuta alterando il rapporto stesso. Tutto ciò giustifica l'importanza che attribuisco ai fenomeni descritti.

Ciò posto chi volesse classificare le figure di Lissajous degli intervalli dei suoni due a due compresi nei limiti d'una ottava, sarebbe portato naturalmente a disporle in tal ordine da scegliere quelle fra tutte che presentano un tipo proprio e intorno ad esse raccogliere quelle che dimostrano forme simili o derivate. Inoltre per abbracciarle tutte in un insieme ordinato e renderle paragonabili l'una all'altra; sarebbe necessario e sufficiente assumere un suono come fondamentale e con esso combinare uno ad uno tutti gli altri: e precisamente, assumere uno dei suoni estremi, quando fosse prefissa l'ottava, senza di che non si otterrebbero tutte le combinazioni possibili. Con questa regola si giunge alla seguente classificazione:

1° 1 : 1 = unissono
2° 2 : 1 = ottava
3° 3 : 2 = quinta
4° 4 : 3 = quarta
5° 5 : 3 = sesta maggiore
6° 5 : 4 = terza maggiore
7° 7 : 4 = settima di domte (1)?
8° 6 : 5 = terza minore
9° 7 : 5 = quinta minore (?)
10° 8 : 5 = sesta minore

e così di seguito (Cfr. *Quadro V*).

Questa disposizione non solo giustifica l'applicazione del concetto di semplicità dei rapporti acustici, alla classificazione degli intervalli musicali; ma ancora, dal modo con cui fu ricavata dai fenomeni ottici, dice in che consista questa semplicità. Essa deriva dal carattere tipico dell'intervallo o rapporto, dalla frequenza e brevità dei periodi, dalla chiarezza delle figure: anche l'occhio è più atto ad abbracciare le figure che presentano questi caratteri, e più prontamente si determina e fissa la forma nell'imaginazione.

(1) La settima e la quinta minore acustiche, come è noto, sono calanti, paragonate con quelle pure acustiche, dedotte dalla scala che sono rispettivamente $\frac{15}{8} : \frac{4}{3} = \frac{45}{32}$ e $\frac{8}{3} : \frac{3}{2} = \frac{16}{9}$; ma su questo confronto avrò occasione di tornare più di proposito.

Inoltre da queste esperienze è confermata, per altra via, la scala acustica; infatti soltanto i rapporti esatti presentano figure acustiche proprie e fisse; i rapporti Pitagorici non hanno che figure derivate e mobilissime: e il loro ordine e distribuzione risulta appunto dall'idea d'un suono fondamentale assunto come suono di riferimento. È curiosa questa analogia tra la massa dei suoni e gli spazi geometrici; per cui si proviene alle dimensioni degli uni e degli altri col riferire tutti i suoni e tutti i punti ad un suono e ad un punto (centro di riferimento).

Ma è ben assai più meraviglioso che l'arte dopo uno svolgimento lento e laborioso sia arrivata, sotto la guida sola del genio e del sentimento, a costruire un sistema armonico che abbraccia tutta la massa dei suoni, la coordina disponendoli secondo una legge d'affinità che li collega tra loro, e le comunica, unità artistica, un significato logico di derivazione di suoni e gruppi di suoni, riferendoli tutti ad un solo suono fondamentale (tonica).

Può dirsi tuttociò un artificio, una fase precaria dell' arte che, come non era ieri, domani potrà mutare (come vuole l' Helmholtz); o è piuttosto risultato d'una lenta azione della natura, che va domando gli scatti capricciosi e ciechi del genio, sicchè la sua creazione non sia materia informe, ma improntata dei caratteri d'ordine, unità, veri fattori del bello? Indaghiamo.

(*Continua*).

Roma, R. Istituto Fisico, dicembre 1902.

Dr. GIULIO ZAMBIASI
Assistente nell'Ufficio centrale del « Corista normale ».

L'ORIGINE DELLA MUSICA (*)

Quaranta e più anni or sono pubblicai un saggio intitolato — " L'origine e la funzione della Musica ". La dottrina contenuta in quel saggio è stata variamente criticata, nella maggior parte dei casi in senso sfavorevole, tanto qui quanto all'estero. Uno dei primi de' miei critici fu il sig. Edmund Gurney, le cui ragioni di dissenso occupavano alcune pagine nella sua opera sul Potere del Suono (*The Power of Sound*), come anche un saggio pubblicato nella *Fortnightly Review* del luglio 1876. Alle sue critiche io replicai alcuni anni addietro in un Poscritto aggiunto in appendice al saggio originale (vedi *Essays*, Library edition, vol. II, pp. 437-449). In tale Poscritto io trattava altresì dell'opposta teoria del Darwin, il quale attribuisce così il canto umano, come quello de gli uccelli, alle varie fasi del corteggiare; e ivi ò mostrato, com'io credo, che la sua ipotesi è insostenibile. Qui mi propongo di trattare delle ipotesi messe avanti da parecchi altri.

Nella rivista *Mind* del luglio 1891, il Dr. Wallaschek, mentre combatteva l'opinione elaborata da me, enunciava l'opinione che l'elemento essenziale nella musica sia il ritmo. Egli dice: —

" È un fatto ben noto, stabilito dalle osservazioni dei viag-
" giatori e de gl'investigatori, che il carattere più essenziale nella
" musica primitiva è il ritmo, mentre la melodia è qualche cosa
" di accidentale ".

Questa affermazione può, io credo, essere esclusa in due modi. Essa è in contradizione tanto col concetto popolare quanto col concetto scientifico. Si osservi il concetto popolare.

(*) Dall'ultima opera (in corso di stampa) dell'illustre pensatore: H. Spencer, *Fatti e commenti*. Un vol. in-8°. — Torino, Fratelli Bocca. — Lire 6.

Ecco un tordo — il tordo così comune. Esso se ne sta sulle grondaie e garrisce con abbastanza regolarità. Specialmente se è un piccolo che chiede da mangiare, i garriti sono regolari nei loro intervalli — cioè, ritmici. Ecco nella macchia vicina si ode un merlo, che manda fuori successioni di note interamente prive di ritmo. A quale di queste specie di linguaggio applichiamo la parola " canto „? Non a quello del ritmico tordo, ma a quello del non-ritmico merlo. E perchè chiamiamo canto il linguaggio del merlo? Chiaramente perchè esso manifesta il carattere più cospicuo di ciò che chiamiamo canto ne gli esseri umani: esso è una varia combinazione di note di differente altezza. Vale a dire, noi neghiamo l'appellativo " canto „ assolutamente ai suoni ritmici emessi dal tordo, in cui non v'è alcuna combinazione di note dissimili l'una dall'altra, e lo diamo ai suoni variamente combinati emessi dal merlo, se bene questi siano interamente privi di ritmo; e applichiamo la parola " canto „ a questi suoni, perchè essi ci ricordano il canto umano. Indiscutibilmente, dunque, nel concetto popolare il ritmo non è l'elemento essenziale della musica.

Una illustrazione preparerà meglio la via alla confutazione offerta dall'analisi. I Mammiferi sono animali che, come implica il nome, sono caratterizzati dal fatto che ànno mammelle — il possesso delle mammelle caratterizza essenzialmente un mammifero. " No „, potrebbe dire il Dr. Wallaschek, " la caratteristica essenziale di un mammifero è la colonna vertebrale „. In risposta il naturalista replicherebbe che gli uccelli, i rettili, e i pesci ànno anch'essi colonne vertebrali, e che quello non può essere il carattere essenziale di un mammifero, che è un carattere posseduto parimente da altri esseri: esso dev'essere un carattere in cui differisce da questi. Volgiamoci ora ai diversi prodotti dell'arte caratterizzati dal ritmo. Vi sono i movimenti ritmici che costituiscono la danza. Vi sono le articolazioni ritmicamente disposte che formano i versi. E vi sono i successivi suoni vocali di differente altezza che compongono il canto, in cui i versi erano originariamente pronunciati — suoni che possono essere emessi indipendentemente dalle parole. Siccome queste tre manifestazioni ritmiche del sentimento erano da principio simultanee, il ritmo non si può considerare come l'elemento

fondamentale di una qualunque di esse piuttosto che delle altre due. Esso appartiene ai movimenti ritmici e al discorso ritmico, precisamente allo stesso modo che ai toni ritmici. Nel corso del tempo queste manifestazioni del sentimento si differenziarono: ciascuna ritenendo il suo ritmo. E ciò che caratterizza una qualunque delle tre dev'essere ciò per cui essa è dissimile dalle altre, non ciò ch'essa à in comune con quelle.

Così l'ipotesi del Dr. Wallaschek ignora interamente il concetto che corre della musica, e ignora anche i principii della classificazione scientifica.

Recentemente in un'opera abilmente scritta e per molti rispetti razionale, intitolata *A Study of Wagner* (Uno studio su Wagner), il sig. Ernesto Newman a' suoi propri argomenti sfavorevoli aggiungeva quelli de gli altri. Egli citava approvandola la critica del Combarieu: —

" Lo Spencer trascura o ignora tutto ciò che dà all'arte ch'egli " sta studiando il suo carattere speciale e unico; non sembra " che egli abbia compreso che cosa sia una composizione mu- " sicale „ (pag. 164).

Qui abbiamo un esempio notevole del modo in cui si fa apparire insostenibile un'ipotesi col rappresentarla come se fosse qualche cosa ch'essa non pretende di essere. Io ò dato una descrizione dell'*origine* della musica, e ora mi si biasima perchè il mio concetto dell'origine della musica non include un concetto della musica quale appare nel suo pieno sviluppo! Se a taluno il quale dicesse che una quercia viene da una ghianda, si replicasse ch'egli manifestamente non à mai veduto una quercia, dacchè una ghianda non contiene traccia alcuna di tutte le sue complessità di forma e di struttura, la risposta non sarebbe considerata come razionale; ma sarebbe precisamente altrettanto razionale quanto questa del Combarieu, il quale crede che io non abbia " compreso che cosa sia una composizione musicale „ perchè la mia teoria sull'origine della musica nulla dice intorno alle caratteristiche di un preludio o d'un quartetto. Che cosa è ogni processo di evoluzione se non l'assumere graduale di caratteri che non erano originariamente posseduti?

Alcune delle critiche particolari del sig. Newman rivelano la stessa confusione tra l'origine di una cosa e la cosa che ne deriva. Egli dice: —

" Lo Spencer stesso ammette che la sua teoria non offre al-
" cuna spiegazione del posto occupato dall'armonia nella musica
" moderna, mentre molti cultori di estetica musicale l'ànno tro-
" vata quasi altrettanto poco sodisfacente per rispetto all'origine
" della melodia „ (pag. 163).

Con egual ragione l'affermazione che tutte le matematiche cominciano col contar sulle dita, potrebb'essere respinta perchè, se così è, nessuna spiegazione se ne può trarre del calcolo differenziale! Tralasciando questo, tuttavia, notiamo due sorprendenti corollari che derivano dalla critica del sig. Newman. Se una teoria sull'origine della musica è falsa perchè non tien conto dell'armonia, allora la musica di tutti i popoli Orientali va esclusa come se non fosse musica, poichè l'armonia vi manca. Anzi v'è di più, la primitiva musica Europea, come quella dei Greci, consisteva solamente di singole successioni di note costituenti la melodia, o, più esattamente, il recitativo: l'armonia sorse solo in tempi relativamente moderni. Il poco valore dell'obiezione è da questi fatti reso cospicuo. La storia stessa ci mostra che l'armonia, essendo un tardo svolgimento della musica, non era possibile che fosse considerata in una descrizione della sua origine.

Altri passi nella critica del sig. Newman tendono assai a concedere ciò ch'egli nega. Egli dice che —

" la musica vocale à per iscopo, ampiamente parlando, di pre-
" sentare il senso verbale in una forma diversa e più inten-
" siva: la sua funzione è di ripensare in musica le espressioni
" del discorso. È evidente che questo è impossibile dove le pa-
" role non avendo alcun contenuto emozionale „, ecc.

Senza dubbio ciò è come ammettere che vi sia una relazione normale tra l'emozione e le cadenze musicali — il che viene ammesso di nuovo quando si nega la possibilità di dare una forma musicale a " un'espressione puramente intellettuale „ (1).

(1) Dopo che questo fu scritto una illustrazione divertente mi è stata offerta da una collezione dei " Canti di Opera „ di Handel. Un canto nell'opera del *Floridante* comincia così:

" 'Tis worth observing,
Some must be serving,
Seeing that we cannot all wear a crown. „

(Val la pena di osservare che qualcuno deve servire, visto che non possiamo tutti portare una corona.)

In un altro luogo, il sig. Newman tende ancor più ad accettare l'opinione che egli si dispone a confutare. Egli scrive: —

" Ben poco più degna di nota è la transizione dal linguaggio " eccitato al recitativo ordinario; la mente sente di essere an- " cora nella stessa atmosfera, se bene il respiro sia un poco af- " frettato. Ma cantate una canzone, o suonate un adagio sul " pianoforte, e voi comprenderete subito di essere pervenuti a " un grado affatto differente di psicologia „ (p. 163).

Ai più sembrerà strano che all'opinione che vi sia un passaggio naturale dal linguaggio eccitato al recitativo, si accompagni il diniego che vi possa essere un tal passaggio dal recitativo al canto.

Una illustrazione basterà, io credo, a escludere questa pretesa differenza nel " grado di psicologia „. Ecco un tessuto di seta semplice. Ecco un altro tessuto, simile per colore e qualità ma figurato: e la figura, se bene sia della stessa seta come il fondo, si può chiaramente distinguere da esso. Evidentemente si può dire che il passaggio dalla seta semplice alla seta figurata è un passaggio a qualche cosa che giace in un piano differente di costruzione. Pure ànno ambedue un'origine comune. Il telajo Jacquard si sviluppò dal telajo ordinario, e ritiene i suoi principii essenziali: l'apparato Jacquard essendo sovrapposto all'apparato originario. In simil modo, dunque, quella distinzione che esiste tra il recitativo e la melodia è una distinzione che può essere riconosciuta, mentre si afferma che ànno ambedue una sorgente comune: la melodia elevandosi un grado più in alto del recitativo, come il recitativo si eleva un grado più in alto del linguaggio eccitato.

Altrove, e anche in alcuni dei paragrafi precedenti, ò citato prove dirette dello sviluppo; come per esempio il fatto che la musica delle razze Orientali non è soltanto priva d'armonia ma à più il carattere del recitativo che della melodia, e il fatto che il canto del primitivo poeta Greco era un recitativo con accompagnamento all'unisono sulla sua lira tetracorda. Ma Sir Hubert Parry, il quale accoglie l'opinione che io ò qui novamente spiegato e difeso, à nel suo capitolo sulla " Musica Popolare „ esemplificato le prime fasi dell'evoluzione musicale, cominciando da gli urli dei selvaggi — Australiani, Caraibi, cannibali della

Polinesia, ecc. — fino alle rozze melodie dei nostri antenati. Io non vedo come qualunque lettore spregiudicato, dopo aver esaminato le prove poste davanti a lui nel loro ordine naturale, possa rifiutare il suo assenso alla conclusione derivatane.

L'argomento può essere molto rafforzato coll'insistere su alcuni dei punti essenziali. Uno di questi, di grande importanza, lo prendo da una descrizione de " La Musica de gl'Indiani Omaha „ della Miss Alice C. Fletcher, impiegata nel Museo Etnologico a Cambridge, Mass. Dopo aver descritto le difficoltà incontrate per dare ai loro canti quelle forme che sono solite presso di noi, ella dice: — " Io cessai di preoccuparmi di teorie di scale, di toni, di ritmo, e di melodia „; e poi continua a dire che trovò difficoltà a mettere per iscritto i canti di questi Indiani, perchè i loro intervalli sono molto indeterminati. Ora questo è appunto uno dei caratteri da aspettarsi se la musica vocale si è sviluppata dal discorso emozionale; perchè gl'intervalli del discorso sono pur essi indeterminati. I suoi toni non ànno distinzioni precise e fisse come quelle da cui son caratterizzate le note del canto. Una fase più elevata del passaggio è mostrata in modo sorprendente dal canto o recitativo giapponese " Sayanara „ (in italiano, " Statti bene „) (1). Nessuno che l'ascolti può io credo negare ch'esso è semplicemente una idealizzazione delle espressioni vocali che un forte sentimento di carattere conforme potrebbe naturalmente produrre. E poi se, dopo questo, egli ascolta l'" Adieu „ di Schubert, egli può riconoscere una ulteriore idealizzazione delle opportune frasi e cadenze musicali — un ulteriore sviluppo della forma melodica.

Supponendo che le precedenti spiegazioni e le ulteriori prove sopra addotte non convincano i dissenzienti, si può porre ad essi la questione — Come dunque spiegate voi l'origine della musica? Se la credenza nel soprannaturale fosse così prevalente ora come durante le generazioni passate, si avrebbe la pronta risposta che gli uomini nel momento della loro creazione furon dotati di un senso musicale; al che, tuttavia, si potrebbe replicare che alcune razze di uomini non ànno alcun senso musi-

(1) Dal *Miyako-Dori*, edito da Paul Bevan.

cale. Ma ora che il soprannaturalismo è stato così fortemente battuto dal naturalismo, e ora che l'evoluzione anche delle facoltà umane è da molti ammessa, si presenta la questione — Da che cosa si è svolta la facoltà musicale? Alla dottrina stabilita che il linguaggio si è sviluppato da semplici segni vocali d'idee, manifestamente deve accompagnarsi la dottrina che da principii parimenti rozzi vi è stato uno sviluppo della musica; e se così è si deve affrontare la questione — Quali rozzi principii? Quelli che respingono la risposta qui data sono costretti a darne un'altra. Quale può essere?

LA CORRUZIONE DELLA MUSICA

Gli esecutori e gl'insegnanti di musica sono corruttori della musica. È questo un paradosso che i più crederanno estremamente assurdo. Io mi propongo ora di giustificarlo.

Senza andare in dietro per cercar delle prove ai giorni del passato, quando di tempo in tempo una prima donna costringeva un compositore a introdurre dei passaggi che la ponessero in grado di manifestare la sua abilità vocale, io mi limiterò al presente. Le giustificazioni mi si presentano continuamente. Ecco, per esempio, un estratto da una recente critica musicale, in cui, dopo aver notato che la sonata in questione non è bella, lo scrittore prosegue:

“ Non è difficile comprendere l'attrazione che quest'opera pos-
“ siede per pianisti di primo ordine; vi sono in essa difficoltà
“ da superare „.

Ed eccone un altro:

“ Il metodo vocale della signorina ..... non è al di là di
“ ogni critica, ma siccome ella riesce ad emettere suoni ad un'al-
“ tezza per solito non raggiunta, il pubblico è pienamente so-
“ disfatto „.

Amleto, nel suo discorso ai sonatori, biasimava quelli che “ fendevano le orecchie de gli spettatori della platea che, per la

maggior parte, non son capaci di gustare altro che inesplicabili scene mute e pezzi rumorosi „. Cambiando tempo, luogo, e termini, si può dire che tre quarti dei pubblici musicali al giorno presente sono nella medesima posizione relativa. Essi apprezzano ben poco le idee e i sentimenti musicali del compositore, o l'efficace interpretazione di essi; ma un atto straordinario di vocalizzazione, o una manifestazione di ginnastica meravigliosa sul violino, dà luogo a uno scroscio di applausi. E poi, disgraziatamente, siccome i membri dell'orchestra applaudono — applaudono perchè essi sanno quanto siano grandi le difficoltà superate — il pubblico è incoraggiato nella credenza che questa è musica, e battono le mani affinchè non siano ritenuti persone di nessun gusto. In questo modo gli esecutori, desiderando meno di render fedelmente il significato dei pezzi ch'essi suonano, che di mostrare la loro abilità di esecuzione, viziano la musica e i gusti degli uditori. Prove dirette mi son venute da due pianiste, ambedue le quali sonavano in concerti pezzi ch'esse non sceglievano perchè erano splendidi, ma perchè erano di tal genere da render possibile un'esecuzione brillante: *toccata* era il nome di uno dei pezzi del programma. La più anziana di queste signore, che era una insegnante di musica, ammetteva ch'ella sperava di mostrare ai genitori che buona insegnante doveva essere per esser capace di sonare in quella maniera!

Come è implicitamente mostrato da tali confessioni, il guajo trae origine dalla preoccupazione di sè per parte dell'esecutore, poichè questa esclude in gran parte la possibilità di occuparsi dei pensieri del compositore. Il sentimento dominante non è l'amore della musica interpretata, ma il desiderio de gli applausi che terranno dietro a una interpretazione brillante. Nel caso di celebri esecutori a udire i quali si affollano moltitudini di gente, questa è quasi una necessità. Molti anni fa, uscendo da un concerto dato da un celebre pianista russo, io osservai — “ Troppo poca musica e troppo Rubinstein „.

Nè questo è tutto. V'è un guajo più ampiamente diffuso e meno evidente. Un carattere prevalente di una brillante esecuzione musicale è la rapidità. Un saltarello o una tarantella è abbastanza facile, purchè si soni lentamente. L'abilità si rivela nel sonarlo con grande velocità; e gl'insegnanti incitano i loro

scolari a conseguirla. Il risultato è di elevare a grado a grado la misura del tempo, e il concetto di ciò che è il tempo opportuno va trasformandosi ovunque nella direzione dell'accelerazione. Questo influisce non solo sui pezzi da fare sfoggio, ma sui pezzi di musica genuina. Ciò è così vero che abitualmente quando delle signore mi ànno sonato qualche cosa, io sono stato costretto a trattenerle — " Non così presto, non così presto! „ — poichè il grado di rapidità scelto era per solito tale da distruggere il sentimento.

In breve, questa corruzione è uno dei risultati indiretti del fine che si prefiggono i professionisti, non d'interpretare il più perfettamente possibile le idee del compositore, ma di sonare in modo da accrescere i loro propri guadagni.

MEYERBEER

Una illustrazione di quel ritmo dell' opinione, che è stato oggetto di commento alcune pagine addietro (*), è offerta dalla riputazione di Meyerbeer — una volta così grande, ora così piccola. Un tempo Liszt sosteneva ch'egli stava assai al di sopra di tutti gli altri: " gli altri „ significava senza dubbio i compositori allora viventi; mentre Heine scriveva — " Con quest'opera (*Gli Ugonotti*) Meyerbeer à vittoriosamente acquistato, per non perderla mai più, la sua cittadinanza nella città eterna delle menti eccelse, nella Gerusalemme dell'arte celestiale „. Al presente il suo nome si ode appena. Si eseguisce talora l'opera *Gli Ugonotti*; ma tra quelli forniti di educazione musicale non ne ò trovato alcuno il quale conoscesse qualche cosa della sua musica, e taluni che a mala pena conoscevano il nome suo. Sembra che non vi sia modo di sfuggire a questa violenta azione e reazione, e quando gli uomini sono stati elevati troppo in alto, essi devono pagare la pena di cadere troppo in basso. Ma le

(*) L'A. accenna al capitolo *I giudizi sugli uomini*, dell'opera citata, pag. 56 e 57.

persone giudiziose possono, nella maniera già indicata, fare una tara alle opinioni prevalenti e formare giudizi ragionevoli. Quando un uomo un tempo così altamente lodato viene a essere negletto e trattato con parole sprezzanti, possiamo esser sicuri che la bassa estimazione erra come errava l'estimazione elevata, e dalla fase presente di bassa estimazione possiamo approssimativamente giudicare dove giace il posto vero. Così giudicato, Meyerbeer dovrebbe incontestabilmente occupare una posizione assai più elevata che al presente.

Gli si attribuisce il carattere di " teatralità ", con la tacita implicazione ch' egli produce i suoi effetti per mezzo di apparato scenico e di rumore. Se la mia conoscenza della sua musica fosse derivata soltanto dall' aver udito le sue opere cinquant'anni or sono, questa accusa, mossa da quelli che si son lasciati trasportare dalla moda prevalente, avrebbe potuto influire su di me; ma la mia opinione è largamente basata sulla familiarità che ò con la sua musica come è ordinata per il pianoforte, in cui l'elemento teatrale non è presente. Essendo così posto in grado di giudicare, io non esito a dire che l'opinione espressa da Liszt è molto più vicina al segno che non sia l'opinione comune. Tra i difetti addotti contro di lui uno è ch'egli abusa di arpeggi e di passaggi di scale. Ora le composizioni le quali, invece di pensieri musicali, ci dànno combinazioni di note che non implicano alcun pensiero, mi offendono sempre, e quindi fui meravigliato da questa affermazione. I passaggi di scale specialmente m'infastidiscono: in quanto fanno pensare che il compositore, " imbarazzato per la mancanza di materia ", corre in alto per trovare un' idea, e rimanendo deluso torna novamente in giù. Desiderando di vedere se gli arpeggi e i passaggi di scale sono realmente più frequenti in Meyerbeer che in altri, io richiesi una pianista la quale si trova in casa mia, di contare il numero di essi nelle prime 20 pagine di tre delle sue opere, e in tre delle opere di Mozart. I risultati furono questi: —

Roberto il Diavolo,	25	passaggi di scale,	20	arpeggi
Il Profeta,	18	" "	41	"
Gli Ugonotti	15	" "	22	"

che fanno 58 dei primi e 83 dei secondi. In contrasto con questi v'erano in Mozart —

Don Juan,	60 passaggi di scale,	31 arpeggi
Zauberflöte,	57 „ „	10 „
Nozze di Figaro,	58 „ „	36 „

che fanno un totale di 175 passaggi di scale e 77 arpeggi. Così che in spazi eguali Meyerbeer à 141 di queste successioni meccaniche e Mozart 252. Così messa alla prova dei numeri l'accusa è effettivamente eliminata: poichè il " classico „ compositore Mozart è in grado assai maggiore esposto ad essa.

Poi v'è il lamento, che coincide in parte col precedente, che le sue idee sono volgari. Questo pure mi sorprese quando mi c'incontrai, poichè io non tollero idee musicali trite e ritrite. Qualche volta in vero, per mettere alla prova l'originalità di un compositore, ò osservato, mentre stavo ascoltando, se ero in grado di prevedere spesso, o prevedere parzialmente, le frasi che venivano dopo, o qualche cosa di simile ad esse, e quando ero in grado di farlo, ò ribassato la mia stima di lui. Ma in questo caso, come nel caso precedente, il confronto con Mozart, invece di provare, confuta l'asserto. Quando mi si suonano le sonate di Mozart, io mi trovo ad esclamare " Ferma „ o " Salta „: col risultato che non più di un terzo dei movimenti sono segnati come degni di esser suonati: poichè rispetto a gli altri sento ch'essi consistono d'immagini familiari infilzate insieme in un nuovo ordine. Quando ascolto le opere di Meyerbeer come sono ordinate per il pianoforte, questa impressione non è prodotta. Anche nelle parti che sono semplici accompagnamenti all'azione scenica, se bene vi possa essere poco interesse, v'è generalmente molto che offre freschezza d'immagini — assai poche frasi trite.

Ma la mia ragione principale per collocare Meyerbeer in una posizione elevata è ch'egli combina, meglio di qualunque compositore io abbia udito, i due elementi richiesti nella bella musica — l'espressione drammatica e la melodia. Nella scena tra Raoul e Valentina ne *Gli Ugonotti*, riesce a fare quello che Wagner cerca di fare e, com'io credo, senza riuscirvi. Nonostante tutto ciò che è stato detto contro di lui, io continuerò ad applaudire Meyerbeer finchè mi sia mostrata qualche opera in cui la verità dell'espressione e la qualità melodica sono meglio unite che non lo siano in " Robert, toi que j'aime „.

ALCUNE ERESIE MUSICALI

È stato notato come cosa curiosa che mentre Newton respingeva la teoria ondulatoria della luce propugnata da Huyghens, Huyghens rifiutava di accettare la teoria della gravitazione universale esposta da Newton.

Perchè menziono qui questo fatto apparentemente estraneo all'argomento? Semplicemente come una illustrazione della verità che le opinioni de gli esperti, anche se del grado più elevato, non ànno da essere accettate sempre come definitive. Dottrine respinte dalle più alte autorità qualche volta son dimostrate vere, e per conseguenza un pochino di scetticismo riguardo a credenze apparentemente indiscutibili può essere permesso. Questa deve essere la mia scusa per avventurare opinioni che non incontreranno favore tra gli esperti nella musica.

E prima noterò che gli esperti musicisti sono specialmente esposti a influenze corruttrici. La musica à due distinti componenti — l'uno è dato dalle sensazioni e l'altro dalle relazioni tra le sensazioni. Una parte dell'impressione ch'essa produce risulta dal carattere dei toni, e l'altra parte dal modo di combinazione dei toni. Il sentimento prodotto da un pezzo di musica può essere in vari gradi piacevole o qualche volta doloroso, secondo che i toni componenti ànno timbri che sono in vari gradi aggradevoli o qualche volta anche sgradevoli; mentre v'è un altro piacere che le successioni e le combinazioni di toni possono dare indipendentemente dalla loro qualità. Da questa facile osservazione si trae un corollario che qui c'interessa. I toni sono i prodotti delle voci o degl'istrumenti impiegati, e se bene il cantante e il suonatore cerchino rispettivamente di migliorarli, essi sono fissi nelle loro qualità essenziali. La parte principale dell'abilità esecutiva da acquistarsi, specialmente dallo strumentalista, è l'abilità nel produrre successioni di toni nel modo più perfetto, o, come sul piano, combinazioni di toni: quell'elemento della musica che è dato dalle relazioni predomina

ne' suoi pensieri. Ancor meglio accade così col compositore. Nella sua mente l'elemento dato dalle relazioni è effettivamente l'elemento esclusivo. Mentr'egli desidera che le sue idee siano espresse con bei toni, e toni appropriatamente variati, pure, come compositore, egli è quasi interamente occupato con quelle disposizioni di toni, successive e simultanee, che siano tali da rendere le sue idee. Lo stesso nome compositore implica ciò. Quindi accade che in principal misura il compositore, e in gran misura l'esecutore, quando giudica un effetto musicale, pensa più a' suoi caratteri derivanti dalle relazioni che a' suoi caratteri derivanti dalle sensazioni. Un Paganini andrà più orgoglioso della sua meravigliosa destrezza di braccio e di dita che dei timbri de' suoi toni, quantunque egli desideri che questi altresì siano belli. E similmente Beethoven, ascoltando una sinfonia da lui composta, sarà maggiormente appagato dalle splendide successioni e riunioni delle sue note, che dai toni dei vari strumenti, per quanto belli essi possano essere. Per ciò, dunque, ambedue le classi di musicisti tendono necessariamente a sopravalutare gli elementi relativi. Se questi elementi sono buoni, essi saranno propensi a condonare i difetti ne gli elementi dati dalle sensazioni: lo attesta il modo in cui essi tollerano i grugniti prodotti nel suonare un passaggio forte sul basso profondo.

Tra le conseguenze della tendenza implicita, una è la loro abitudine di esaltare il violino e di perdonare i suoi gravi difetti. Esso è comunemente chiamato uno strumento perfetto — perfetto nel senso ch'esso esprime con facilità tutti gli elementi della musica dati dalle relazioni, tutte le varietà di contrasti e specie di contrasti tra i toni. Ma la povertà dei toni stessi è trascurata. Essi ànno due difetti incurabili. Uno è molto evidente — il sibilo dell'arco e la produzione di alti ipertoni mentre vien tirato sulla corda, che, per quanto possa essere vinto da un suonatore di prim'ordine, non può mai essere interamente eliminato. L'altro, se bene non evidente, è non meno grande, forse anche più grande. I suoni vengono da corde raffrenate nelle loro vibrazioni. Il continuo contatto dell'arco impedisce ogni corda dal raggiungere il limite normale del suo oscillamento nell'una o nell'altra direzione, e il carattere

delle onde aeree prodotte differisce da quello che sarebbe se le oscillazioni non fossero represse. V'è di ciò una prova chiara. Ponete a contrasto i toni di un violino con i toni di un'arpa Eolia. Questi due strumenti si rassomigliano rispetto a ciò che le loro corde vibranti sono attaccate a scatole risuonanti, ma differiscono rispetto a ciò che le vibrazioni sono nell'un caso represse e nell'altro libere. Nessuno negherà che i suoni dell'arpa Eolia sono ben più dolci che quelli del violino: i quali ultimi, invero, fanno pensare alla voce di una donna ciarliera in momento di buon umore.

A questo fatto che i musicisti si contentano di un istrumento così imperfetto ne' suoi toni, quantunque perfetto nella sua attitudine ad esprimere le relazioni, noi possiamo attribuire i caratteri delle orchestre; poichè in esse i toni degl'istrumenti a corda predominano così grandemente. Tutti noi, compositori e musicisti inclusi, siamo educati ad accettare passivamente le idee, i sentimenti, e gli usi, politici, religiosi, e sociali, e io posso aggiungere qui artistici. Accettiamo le qualità della musica orchestrale come in un certo senso necessarie; senza domandarci mai se esse sono o non sono tutto ciò che si può desiderare. Ma se riusciamo a sfuggire a queste influenze del costume, possiamo accorgerci che le orchestre sono assai difettose. Possono rendere la bellezza; possono rendere la grazia; possono rendere la delicatezza; ma dov'è la dignità, dov'è la grandiosità? Manca quella forza che possa fare impressione. Si pensi al volume e alla qualità dei toni che vengono da un organo, e poi si pensi a quelli che vengono da un'orchestra. V'è una massa di emozione prodotta dal primo, che l'altra non produce mai: voi non potete ricavare la dignità da un numero qualunque di violini. Questa sotto-valutazione dell'elemento sensitivo nella musica è, io credo, chiaramente mostrata dal modo in cui i musicisti tollerano l'esecuzione di musica da camera in una grande sala. Per molti anni, i Concerti Popolari del Lunedì e le Prove pomeridiane del Sabato ànno mostrato chiaramente questo abuso. Io dico a bella posta — abuso, poichè esso è totalmente in contrasto con le intenzioni dei compositori. Un quartetto o un pezzo per cinque o sei strumenti a corda è fatto per esser suonato in una piccola sala: sapendo il composi-

tore che solo in virtù della ripercussione ch'essa dà, si può produrre quel volume di suono richiesto per le armonie; poichè, necessariamente, le sensazioni prodotte da gli accordi dei suoni sono assai più deboli di quelle prodotte dai suoni stessi. Ma questa necessità di una piccola sala, che il nome " musica da camera „ implica, è ignorata, e la gente si contenta dell'esecuzione in un vasto spazio dove le armonie diventano deboli. La ragione è chiara. Siccome gli elementi dati dalle relazioni sono ben resi, questa deficienza de gli elementi sensitivi è perdonata (1).

Un altro difetto ancora è prodotto nella musica orchestrale dalla supremazia de gli strumenti a corda. Non solo i violini sono predominanti nel senso che essi producono la maggior parte del suono, ma anche nel senso che la loro presenza è continua: essi si fanno udire sempre. Il risultato è una mancanza di varietà complessiva: vi è una gran quantità di piccole varietà, ma non quanto basta di grandi varietà. Si può positivamente affermare che questo è un grave difetto, poichè esso è in contradizione con un principio universale dell'arte. Qualunque specie di arte si effettua con la disposizione di contrasti, grandi e piccoli, e

---

(1) Naturalmente si dirà che i quartetti, ecc. eseguiti in piccole sale produrrebbero una perdita: gli uditorii non sarebbero abbastanza numerosi. Questa è una risposta sufficiente dal punto di vista dell'impresario, ma le esigenze dell'effetto musicale non possono essere sodisfatte con un tale pretesto. La mia opinione è che un compositore preferirebbe piuttosto di non fare eseguire il suo quartetto anzi che farlo eseguire in un modo che sacrifica sì gran parte della sua bellezza. Io sono tanto più indotto a credere ciò ricordando che dopo una o due esperienze cessai di assistere a queste esecuzioni: essendo insodisfatto della meschinità generale e della debolezza delle armonie.

Qui posso aggiungere che io ò qualche volta speculato intorno alla possibilità di rendere adatta una stanza a scopi musicali coll'accrescere la sua risonanza. Se, come ognun sa, superficie come quelle delle tende attutiscono il suono col non ripercuoterlo, e se, come ognun sa, una voce in una stanza vuota è assai più forte che in una stanza ammobiliata, si può inferire che una stanza avente superficie che vibrano darà al suono un volume accresciuto. Si supponga che lungo la linea della cornice e poi lungo la linea dello zoccolo che circonda il fondo della parete, fosse fissata una rigida intelaiatura di ferro o di acciaio con mensole a intervalli, abbastanza forti per sopportare una grande pressione verticale. Si supponga inoltre che tavole di pino, della larghezza per esempio di nove pollici e della grossezza

quindi non tollera quella monotonia che si produce col rivolgere costantemente l'attenzione a un solo elemento. Gli effetti orchestrali richiedono un'assai più grande specializzazione. Suoni di qualità affini dovrebbero essere adoperati a un dato momento per un dato scopo, e poi suoni di altre qualità affini dovrebbero essere adoperati per un altro scopo : differenziando in tal guisa le *masse* di suono più che al presente. In fatti, ci vuole un passo più grande nell'evoluzione — un avanzamento più spiccato dall'indefinitamente omogeneo al definitamente eterogeneo.

Una ulteriore considerazione del contrasto tra l'emozione prodotta da un organo e quella prodotta da un'orchestra, mostra che una gran parte di questo contrasto è dovuta al predominio assai maggiore che à il basso nell'organo che non nell'orchestra. È dal volume dei toni cupi di un organo che viene quell'attitudine a produrre una impressione profonda, che manca a un'orchestra. Come esprimenti un carattere virile, i toni cupi sono associati all'idea di forza, e il loro effetto è per ciò relativamente imponente. Per mostrare che questo è così, non occorre far altro che richiamare alla memoria una parte dell'esecuzione di un organo in cui sono usati soltanto i toni più alti, per ve-

di un quarto o di mezzo pollice, verniciate in modo da escludere l'umidità atmosferica, fossero legate verticalmente tra queste due armature alla distanza di un ottavo di pollice tra loro; ciascuna terminando in un incastro di ferro alla cima ed al fondo ma indipendente dall'intelaiatura, salvo che per l'intervento di una vite poderosa a ciascuna estremità attaccata all'incastro, e capace di essere stretta più o meno. E si supponga che queste tavole, tenute ferme dalle viti a ciascuna estremità ma altrimenti libere, siano altresì distanti dal muro: intercedendo un intervallo di un pollice o press'a poco. Coprendo in tal guisa interamente le pareti, queste tavole potrebbero, in occasione di qualunque prossima esecuzione, essere accordate per mezzo delle viti regolatrici, così che i toni cupi che esse emetterebbero quando fossero colpite, se bene relativamente profondi, sarebbero in armonia con i toni de gli strumenti, e, allo stesso tempo con la vibrazione delle divisioni nodali, si produrrebbero note più elevate. Le onde aeree colpendole non solo sarebbero ripercosse in dietro come in una stanza vuota, ma sarebbero ripercosse in dietro rafforzate dalle vibrazioni delle tavole ch'esse colpirebbero. Chi dubiti dell'attitudine delle tavole a rispondere in tal guisa non deve far altro che richiamare alla memoria l'attitudine del disco metallico di un telefono a rispondere ai suoni deboli costituenti le articolazioni.

dere che ben poco rimane della dignità e grandiosità. Necessariamente, dunque, in una orchestra, mentre i suoni dei violini sono predominanti, il carattere di dignità è assente.

V'è un altro modo in cui l'elemento del basso è eccessivamente subordinato. Oltre ad avere una parte troppo piccola nella massa di suoni che costituiscono una composizione complessa, esso è abitualmente escluso dal primo posto. Il tema è dato quasi invariabilmente al soprano, e il basso è relegato all'accompagnamento. Questo non fu sempre così. Nei tempi trascorsi quando, omettendo i canti popolari, la musica di chiesa era la sola musica, l'aria o melodia che esisteva era presa dal basso. In vero, ciò accadeva necessariamente; poichè in quelle epoche si riteneva sconveniente che le donne cantassero le lodi di Dio nella presenza di uomini; e non è probabile che vi fossero coristi giovanetti. Anche ora, nella musica di chiesa sul Continente, il basso prende una parte predominante, ed è così specialmente in Russia, dove per i servizi di chiesa si ricercano bassi insolitamente profondi (1). Che cosa produsse il cambiamento? Dall'opera di Sir Hubert Parry, *L'Evoluzione dell'Arte della Musica* (pp. 105-9), appare che lo sviluppo della musica corale mondana si effettuò coll'aggiungere parti per voci più alte a queste melodie di chiesa in chiave di basso: in tal guisa preparando la via per il passaggio delle melodie al soprano. Possibilmente la finale supremazia del soprano fu in parte dovuta al fatto che, quando sorsero rozze forme di opera, i librettisti e i compositori erano spinti dal sentimento del sesso a dare la parte principale all'eroina, col risultato che la musica orchestrale che l'accompagnava venne ad avere una prevalenza di toni acuti. Vi può essere stata una ulteriore influenza. Se, come si afferma, le specie più elevate di musica strumentale si svolsero dalla musica che accompagnava la danza, allora siccome in tale musica il suono acuto, che è il più atto ad esprimere vivacità, abi-

---

(1) Si narra che uno di questi coristi di chiesa, noto per la sua voce di basso estremamente profonda e poderosa, fu una volta mentr'era in viaggio assalito dai ladri; ma quando egli cominciò a ruggire volgendosi a loro, essi se ne fuggirono, ritenendo impossibile che chiunque fuorchè un essere soprannaturale potesse emettere tali suoni.

tualmente predominava, ne seguì naturalmente questo monopolio della parte principale acquistato dal soprano. Qualunque sia la causa, tuttavia, l'assegnamento dei temi, o immagini principali, o melodie, al soprano, è divenuta una tradizione stabilita. Non può questa tradizione essere opportunamente respinta? Una maggiore varietà, una maggiore forza di espressione, una maggiore bellezza, potrebbero io credo ottenersi col dividere la parte principale, e dando al basso se non una parte eguale tuttavia una importante. Si possono menzionare alcune illustrazioni per giustificare questa opinione. In quella incantevole vecchia canzone " Pur dicesti ", un bell'effetto è prodotto quando, durante un intervallo, l'accompagnamento del basso occupa la melodia. Nelle tre *Contre-Tänze* di Beethoven, come sono ordinate per il pianoforte da Seiss, la prima in un modo affatto eccezionale dà la melodia al basso, e l'effetto che ne deriva è come un gran senso di frescura. E poi v'è il terzo movimento della Sinfonia di Beethoven in *C*-minore, in cui la parte preminente presa dal basso dà una grandiosità speciale, allo stesso tempo ch'essa dà una varietà insolita. Non è tempo che l'elemento femminino perda il suo predominio, e che l'elemento mascolino venga in prima linea accanto ad esso?

Tra i futuri cambiamenti è possibile che alcune vecchie forme di musica orchestrale perdano la loro preminenza. Si dice che la sinfonia fosse originariamente una *suite de pièces* — pezzi che erano costituiti da musica composta per accompagnare la danza. Quindi, considerata come un'opera d'arte, la sinfonia non à alcuna coerenza naturale. Inoltre, sembra che, poichè nella scelta dei pezzi per formare la *suite*, lo scopo dev' essere stata la varietà, i successivi pezzi fossero scelti non per la loro affinità ma per la loro mancanza di affinità. Naturalmente una simile osservazione si applica alle sonate, in cui, altresì, è evidente la mancanza di affinità: come mostra l'Op. 26 di Beethoven, in cui la marcia funebre si trova in così forte contrasto tanto con lo scherzo che la precede, quanto con l'allegro che la segue. Può esser vero che in ciascuna di queste composizioni un disegno scorra nel tutto — che tra il cominciare e il finire nella stessa chiave, i cambiamenti di chiave verso la dominante e la sotto-dominante conservino una relazione strutturale; che le con-

nessioni fra i temi siano mantenute in modo che dal musicista istruito un passaggio è riconosciuto come opportunamente riferito a un passaggio precedente cento o duecento battute lontano; e che in tal guisa un' " alta intelligenza musicale „ possa apprezzare la coerenza e possa trarre piacere da " la bellezza del pensiero „ manifestata nella costruzione. Ma qui abbiamo esemplificato quel falso indirizzo dell'arte già stato oggetto di commenti, che fa dell'interesse intellettuale uno scopo dominante (*). I cambiamenti veramente artistici dovrebbero essere tali da servire ad esprimere i cambiamenti naturali di sentimento, sia emozionali, sia sensitivi, quali potrebbero naturalmente sorgere da cambiamenti di umore. Quelli arbitrari, per quanto abilmente maneggiati, escludono quella coerenza manifesta che un'opera d'arte dovrebbe avere.

Non vi sono forme possibili di musica orchestrale che potrebbero presentare fasi successive nella evoluzione di una ispirazione musicale? Non potrebbe un pezzo di tal genere cominciare con una immagine rudimentale che occupasse l' attenzione per un breve spazio? Poi da questa non potrebbe uscire una forma leggermente elaborata, o piuttosto parecchie di queste forme divergenti in modi diversi, ciascuna dando libero campo a varietà di trattamento orchestrale, e lasciando cadere quelle tra loro che fossero le meno ben riuscite? Dalle migliori non potrebbe venire una ulteriore elaborazione, che rendesse possibili più numerose combinazioni strumentali; mentre di nuovo la scomparsa delle inferiori condurrebbe alla sopravvivenza del tema più finito con i suoi accompagnamenti sviluppati? Similmente per variazione e selezione si potrebbe evolvere una idea musicale ancor meglio adatta al sentimento del pezzo; e così via continuamente. Intanto, per deviazione, da l'una o l'altra di queste immagini o passaggi melodici potrebbe venire qualche concetto così differente nel carattere da procurare novità di effetto; e questo, essendo in simili maniere sviluppato attraverso fasi successive, potrebbe offrire i necessari grandi contrasti; e così di seguito a grado a grado, finchè fosse raggiunto il più alto sviluppo della

(*) Si accenna al capitolo *Lo scopo dell'Arte*, a pag. 31 e seg. dell'opera citata.

composizione. In tal guisa si potrebbe conseguire quella coerenza la quale, caratterizzando l'evoluzione, dovrebbe caratterizzare un'opera d'arte. Ne risulterebbe anche la eterogeneità che è un carattere dello sviluppo; come pure quel carattere concomitante di crescente determinatezza, implicitamente supposto dalla forma finita del concetto. Allo stesso tempo l'uditore proverebbe il piacere di osservare lo svolgersi graduale della idea del compositore, e le esaltazioni successive del sentimento espresso; mentre la varietà nell'unità sarebbe via via resa manifesta.

Qui chiuderò i miei accenni ereticali. Nella musica, come in tutte le altre cose, l'unica certezza è che il futuro differirà dal passato e dal presente; e forse un estraneo può non essere del tutto privo di giustificazione nel suggerire quali possano essere alcune delle divergenze.

H. SPENCER.

RECENSIONI

Storia.

FRÉDÉRIC HELLOUIN, Feuillet d'histoire musicale française. Première série. — Paris, 1903. Librairie A. Charles.

L'Hellouin à l'amore dei particolari, il gusto delle minute ricerche. Nell'esame dei lavori altrui — anche de' più pregevoli — raro è ch'egli indugi a discutere un principio o un insieme di idee; ma nessuna indagine gli par vana se si tratti di accertare una data ancor dubbia, o di chiarire la significazione tuttavia inavvertita o mal compresa d'un fatto. È in somma un saggiatore: sareste tentati, tal volta, di paragonarlo a un orafo sottile, cui non isfugga — pur nei gioielli di più ricca apparenza — nè l'intaccatura di uno smalto, nè il falso splendore d'una gemma. « C'est une erreur » — è la frase ch'egli predilige. E quando non è un errore... è, al meno, un'ommissione.

Così, contro un'affermazione troppo lesta del Combarieu, l'Hellouin toglie a Gian Giacomo Rousseau il pregio d'aver primo rivelata la virtù espressiva dello stromentale nel dramma; rivendica il disegno dell'orchestra invisibile — che parve accorgimento nuovo d'artista moderno — al Choron; corregge inesatti giudizi di Michel Brenet intorno a Carlo IX e a Luigi XIV; scopre dimenticanze nella « *Storia della notazione* » di David e Lussy e, a ripararvi, raccoglie notizie su le varie prove di scrittura musicale abbreviata dalla fine del XVIII secolo a' dì nostri.

Sono pagine, queste, meglio di cronaca che di storia. Ma pagine di storia son quelle che compongono lo studio su J. J. C. Mondonville, che ebbe meritamente lodi e premio dalla « *Société des Compositeurs de musique* ».

Il libro è di lettura piacevolissima, anche per lo stile — schivo (che oggi è raro pur in Francia) d'ogni pretensione di numeri e di frasi.

R. G.

***RUDOLPH GENÉE**, Mittheilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin.* Vierzehntes Heft (Oktober 1902). — Berlin, 1902. E. S. Mittler und Sohn.

Siamo abituati a vedere, in questa graziosa pubblicazione, sempre qualche cosa di interessante per la storia di Mozart e della sua opera. Ed anche il quattordicesimo fascicolo ci apporta, in questo senso, dei gradevoli contributi. Prima di tutto due articoli del Dr Fellner di Vienna trattano di Mozart come framassone e dei suoi rapporti colla *Società Viennese per le vedove dei musicisti*. Il Fellner prova ciò che il Mozart fece per questa istituzione di beneficenza, cui non gli riuscì mai di appartenere, non ostante le ripetute sue istanze, e ciò per la ragione che egli non aveva potuto presentare la sua fede di battesimo. Colossale! — Nel fascicolo si contengono alcune nuove informazioni sui manoscritti di Mozart, un articolo del Dr Leander sul dramma musicale e l'opera, uno schizzo biografico della cantante Aloisia Lange e di Giuseppe Lange suo marito, coi ritratti d'ambidue. In fine il Genée rivolge una vivace protesta contro il modo con cui si rappresenta a Monaco ed a Berlino il *Don Giovanni*. Egli respinge la traduzione del Levi, pure ammettendo che alcuni passi della traduzione del Rochlitz, alla quale il pubblico tedesco è accostumato, abbisognino di essere migliorati. Egli cita esempi a sostegno della sua opinione, la quale è questa, che la maggior parte delle innovazioni introdotte nel testo sono peggioramenti dannosi.

L. Th.

***HERMANN ABERT**, Robert Schumann (Berühmte Musiker.* Band XV). — Berlin. Verlagsgesellschaft *Harmonie*.

Non vi è, nell'autore di questo libro, la pretesa di una investigazione storica profonda sulla vita e l'opera di Roberto Schumann, ma sol quella di narrare brevemente, attingendo parecchio alle lettere ed agli scritti dell'eminente musicista visto nello sfondo culturale del suo tempo. D'altra parte non mancano nell'Abert buone attitudini ad esporre chiaramente i suoi pensieri critici sull'opera dello Schumann, ciò che egli fa con l'aiuto di numerosi e ben scelti esempi. Il libro è adorno di molte incisioni e di interessanti ritratti.

L. Th.

***EDUARD NOACK**, Hoftheater-Erinnerungen.* — Hannover, 1902. M. und H. Schaper, Verlag.

Il teatro reale di Hannover, dato agli spettacoli dell'opera e della comedia, venne aperto nel 1852, il primo giorno di settembre. Gli è quindi che si celebrò l'anno scorso il giubileo de' primi cinquant'anni decorsi dalla sua inaugurazione. In questa circostanza il sig. Edoardo Noack pubblicò un opuscolo, in cui egli dà notizia di alcune rappresentazioni trascelte fra le circa tredici mila ch'ebber

luogo nel periodo cinquantenario. L'osservazione storica e l'aneddoto sono intercalati nella interessante rivista, grati ed ingrati ricordi di uomini e di fatti, ma non precisamente inutili, anche perchè esposti con semplicità e argutamente annotati. L. TH.

BERTHOLD LITZMANN, *Clara Schumann*. Erster Band, Mädchen Jahre. — Leipzig, 1902. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Un libro su Clara Schumann è opera tutt'ora assai gradita in quanto si riferisce ad una distintissima artista e si connette di necessità alla vita di uno fra i più notevoli musicisti del secolo XIX. Ma quando poi una simile opera sia composta, come lo è questa in massima parte, sulla corrispondenza di Clara con Roberto Schumann, il nostro interesse cresce a mille doppi. Questo primo volume non comprende che gli anni di zitella. Gli è una serie di quadri rispecchianti la vita intima, le confidenze, i propositi di questi due esseri destinati a vivere l'uno per l'altro. L'arte, naturalmente, e le vicende personali che vi si connettono, in mezzo ad esperienze ed a confessioni importantissime, sono l'oggetto, in gran parte, di questo scambio di lettere; ma la vita, con le sue peripezie e i suoi contrasti, entra quasi sempre e naturalmente a conforto o a delusione di questi due cuori; e la vita si rispecchia tutta nel loro diario, che è l'essenza stessa del bellissimo volume di Berthold Litzmann. Attendiamo ansiosi il completamento di quest'opera positivamente utile allo studio di due grandi artisti. L. TH.

ARNO WERNER, *Geschichte der Kantorei-Gesellschaften* im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen. — Leipzig, 1902. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Le *Kantorei-Gesellschaften*, di cui tratta il Werner, erano unioni di cittadini e scolari sparse nelle grandi città della Sassonia e formavano speciali circoli, nei quali si coltivava la musica corale. Esse ebbero origine nel 1300, fiorirono primieramente per quasi cent'anni, dal 1530 al 1618; poi rifiorirono dopo la guerra dei trent'anni, sino al 1680 circa, e decaddero o si trasformarono in seguito a varie contingenze sociali, lasciando però la lor traccia visibile fino a tutto il secolo XIX, l'epoca a cui si spingono le indagini dell'A.

Questa del Werner è una monografia sulle dette unioni corali, su la loro origine e il loro sviluppo, su gli statuti e le regole che informano la loro funzione, come enti creati a fini artistici borghesi. Nel loro mezzo però e col loro concorso l'arte della musica fu coltivata, e più di un buon maestro affidò l'opera sua alla intelligente esecuzione di quelle società di canto corale.

La monografia del Werner ci aiuta a comprendere lo sviluppo e il fiorire anche attuale di molte unioni musicali in diverse città della Sassonia. L. TH.

ALBERT GOEHLER, Verzeichniss der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1654 bis 1759 angezeigten musikalien. — Leipzig, 1902. In Kommission bei C. F. Kahnt Nachf.

È un eccellente catalogo, ordinato storicamente ed illustrato da descrizioni preliminari importanti, delle opere musicali che apparvero negli speciali cataloghi di Francoforte e di Lipsia dal 1654 al 1759. Questo libro, assai importante per i bibliofili, mette sulla retta via per stabilire con esattezza i dati necessari all'identificazione di molte opere rare e sconosciute e rende un eccellente servigio ai cultori della scienza bibliografica. L. Th.

ADOLF STERN, Franz Liszts Briefe an Carl Gille. — Leipzig, 1903. Druck und Verlag von Breitkopf und Hartel.

Queste lettere del Liszt a Carlo Gille, se non fanno propriamente conoscere lati nuovi della esistenza artistica del grande musicista, ne completano molte nozioni, specie intorno ai rapporti che il Liszt, dall'Italia o dall'Ungheria, conservava cogli artisti e colle istituzioni d'arte della Germania. La corrispondenza, che comprende il periodo dal 1856 al 1886, è preceduta da uno schizzo biografico intorno a Carlo Gille. L. Th.

HERMANN ROLLETT, Beethoven in Baden. Biographischer und stadtgeschichtlicher Beitrag.

Con la scorta precisa della corrispondenza di Beethoven dal 1804 al 1825, l'A. specifica i rapporti che il Maestro ebbe con la graziosa cittadina situata nei pressi di Vienna, il luogo ove egli amò ricercare la quiete, la solitudine prediletta, e che suggerì l'idea di consacrargli un ricordo monumentale nella roccia dell'*Helenenthal*. Qui, nel più remoto della valle, solea Beethoven riposare e pensare. L. Th.

I. A. FULLER MAITLAND, The Age of Bach and Handel (The Oxford history of music, Vol. IV). — Oxford, 1902. At the Clarendon Press.

Quando io ebbi ad occuparmi del primo volume dell'opera presente, il quale trattava della musica medievale, vi riscontrai una indagine seria e scientifica sulle forme rudimentali della polifonia e specialmente sulla notazione. E fu oggetto di grande compiacenza per me il segnalare ai lettori della *Rivista* il punto di vista veramente moderno che si annetteva alla pubblicazione della scuola di Oxford e l'alto suo interesse così in fatto di storia come in fatto di erudizione. Mano mano che l'opera procede, devo constatare che essa sposta la sua base e si altera nel carattere. Il presente volume ne è una prova palese. Il difetto è anzitutto nel piano che è troppo vasto. Noi non possiamo concepire oggidì una storia della musica nella maniera dell'Hawkins, del Burney e del Fétis. Ci oc-

corre un ragionamento continuo, un richiamo e un parallelo costante; la prova scientifica, la documentazione inoppugnabile, il più rigido calcolo nel riflesso dei fatti son cose che ci abbisognano indispensabilmente. Or com'è possibile questo in così vasto campo e nel limite di un volume della presente entità? E si badi bene che io non dico mancata qui la proporzione fra i varii contributi materiali della storia, non dico falsato il rapporto fra i fatti o le figure principali e le tendenze o gl'individui, che anche più definitamente illustrano le epoche e le apparizioni dell'arte. L'A. ha una percezione a bastanza chiara dell'una e degli altri. Ma parmi che in presenza del suo vasto còmpito, egli si giovi di esperienze superficiali e localizzi di regola i fatti e le esperienze medesime. Così egli viene con ordine narrando dello stato della musica ai tempi di Bach e di Händel nei varii paesi musicali dell'Europa e crea un ambiente cronistorico, in cui l'importanza quantitativa prevale sulla importanza qualitativa. Egli ha propriamente fatto una sintesi degli avvenimenti più noti; vi ha raggirato attorno con una erudizione spicciola che non potrebbe contentare se non la debole intuizione di un adolescente; ha descritto opere ed istrumenti e forme di esecuzione in serie contro serie, ha compilato un amalgama denso di fatti e anche di aneddoti risaputi, per riuscire in un aggruppamento, il quale se ci dice degli attributi che si raccoglievano nelle due figure gigantesche principali, non ne mostra in nessun modo il fondo storico nè l'apprezzamento critico basato sulla scienza della musica.

Le opere storiche non si scrivono a tesi, e gl'Inglesi dovrebbero smettere il pregiudizio di considerare l'Händel come la individualità che caratterizza un'epoca, mentre egli al contrario non rappresenta che la natura ambigua di un grande musicista, il quale trasse profitto da tutte le esperienze musicali della sua epoca, da qualunque parte e da qualunque moda venissero, e fu l'ecclettismo personificato al servizio del gusto pubblico, anzichè il genio che suggella di sè, della sua individualità potente ciò che egli crea.

Io passo oltre alle piccole mende che si avvertono nel libro del Fuller Maitland e che non ne diminuiscono certo il valore. Soltanto rilevo che il principio sul quale si basa, e cioè che il trattamento armonico, ancora incerto, come egli dice, nei primi anni del secolo XVIII, sia la caratteristica che distingue la musica di questo periodo o secolo da quella delle epoche precedenti, è un errore fondamentale.

Un libro di storia che localizza tutte le esperienze e procede da risultati di cui non si deduce la formazione, è soggetto a mille pericoli e fra gli altri a misconoscere più o meno gravemente l'en-

tità dei fatti. Questo difetto è più che mai sensibile nei capitoli che trattano della musica istrumentale, dell'orchestra, della virtuosità e della forma. L. TH.

Critica.

Briefe von Hector Berlioz an die Fürstin Carolyne Sayn-Witgenstein herausgegeben von La Mara. — **Leipzig, 1903. Druck und Verlag von Breitkopf Hartel.**

Di sè Ettore Berlioz dice: « Je suis un artiste, et quiconque en doutera me fera injure ». E della principessa Witgenstein, a cui queste lettere son scritte: « Vous avez la bonté, la naïveté, la grâce et l'intelligence ». A quest'« *amica dolce* » l'artista à per quindici anni rivelato i suoi disegni e i suoi sogni — le sue ansie, le sue speranze, i suoi sconforti, i suoi dolori. « Quand je vous écris, je vous donne la preuve la plus complète que je puisse donner d'une affectueuse confiance, d'un abandon d'enfant ». — Il Berlioz fu infelicissimo; travagliato nell'anima dalla malvagità invidiosa dei mediocri, straziato nella carne da un male crudele. Tutto il carteggio ribocca di lamenti: « Si je pouvais pleurer, il ne tomberait de mes yeux que des moules de moulin ». « Je souffre, je souffre; je vois clairement que je suis absurde, mais ma lucidité d'esprit ne pallie pas le moins du monde la souffrance ». « Que voulez-vous? je ne puis me consoler de la vie ». « Je saigne, saigne, saigne ». « Tout s'écroule autour de moi ». « Il me semble que je suis une des idoles de Gomorrhe, et que mes yeux vont fondre en pleurs de lave. Périsse le monde réel! ». Da ciò forse la sua asprezza di critica, che gli fa ricercare, contro emuli e predecessori, per ogni giudizio, la parola che più ferisce.

Il meglio di queste lettere si riferisce alla composizione dei *Trojani*. Il poema fu scritto, assai rapidamente, tra il marzo e il luglio del 1856. L'*Eneide* aveva fascinato il Berlioz fin da quando, adolescente ancora, ei s'esercitava alle prime traduzioni dal latino: « Je retrouvais mes héros vergiliens, j'entendais le bruit de leurs armes, je voyais courir la belle amazone Camille, j'admirais la pudique rougeur de Lavinie éplorée, j'entendais retentir le grand palais de Laurente... ». Se non che la poesia virgiliana non si ridice: il Caro che s'accinse a tradurla, in un tempo che pur ebbe squisitissimo il sentimento dell'antico, non seppe riuscire che a un'elegante menzogna, a una falsità disinvolta; tentar di rifarla in altra forma era anche peggio. A ogni modo occorreva obliarsi nel sogno del passato, interamente; e il Berlioz vedeva in vece gli eroi frigi a traverso la bizzarra contaminazione shakespeariana, ove Ettore

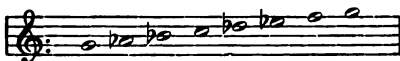
adduce agli ascoltanti l'autorità... di Aristotile, e Ajace parla il linguaggio d'un sassone rozzo e demente. « Vous trouverez beaucoup d'emprunts faits à Shakespeare au milieu de la poésie virgilienne. *J'ai coupé mon vin de Chypre avec de l'eau-de-vie* ». Almeno gli accademici si contentavano ad annacquarlo; era forse men male. Che ne poteva riuscire? Dei brutti versi, come questi:

> Chaque jour voit grandir la colère des Dieux.
> Des signes effrayants déjà nous avertissent;
> La mer, les monts, les bois profonds gémissent;
> Sous d'invisibles coups nos armes retentissent.
> Comme dans Troie en la fatale nuit,
> Hector, dont l'œil courroucé luit,
> En arme apparaît; un chœur d'ombres le suit;
> Et ces morts irrités, ô terreur infinie!
> La nuit dernière encore ont crié par trois fois...
> Italie! Italie!
> Dieux vengeurs! c'est leur voix!

La principessa, naturalmente, li giudicava bellissimi. Ma ella aveva « *la naïveté* »!

Il lavoro musicale fu più lento; si protrasse sino a mezzo il 1858. La musica è nota; men conosciute forse le idee a cui ebbe la mente il Berlioz nel comporla. Pare ch'ei vagheggiasse qualche cosa

> Fra il parlar dei moderni e il sermon prisco.

Cercava il nuovo; ma più nella tecnica che nella forma: impasti non ancor tentati di colori orchestrali, insoliti ritmi, tonalità strane come questa gamma:

Ma al concetto del dramma musicale non seppe assorgere. Gli sembrava *empia*, se troppo rigidamente seguita, la teorica del Gluck; e credeva che Riccardo Wagner non altro si proponesse che di recarla alle conseguenze estreme. « C'est là *le crime de Wagner*; il veut détrôner la forme, la réduire à des accents expressifs, en exagérant le système de Gluck, qui fort heureusement n'a pas réussi lui-même à suivre sa théorie impie ». Lo moveva a sdegno ciò che nel melodramma italiano era d'artificio e di mestiere; ma, pur tra i ribelli impeti e i desidèri audaci, l'errore della tradizione lo teneva avvinto. Anche nel suo pensiero, in somma, la musica doveva svolgersi dagli spiriti della parola, attingere dal verso la

materia, creare di là dal ritmo poetico una più vasta onda di ritmi in forme determinate e a lei proprie, e non già in vece muovere con la poesia — in intrecciamenti e atteggiamenti e modi d'ora in ora diversi, senz'altra norma che le mutevoli necessità dell'azione drammatica — da un'unica inspirazione complessa. Donde il dissidio tra ciò ch'egli poteva conseguire con tali principî e quel che l'ardenza dell'aspirazione gli faceva, a volte, confusamente intravvedere; e l'esclamazione disperata: « Sentir et ne pouvoir exprimer; concevoir l'immense et n'exécuter que le mesquin; avoir soif de l'air libre et habiter les souterrains; porter dans son cœur la foudre et ne laisser agir que la vapeur... ». Nelle quali parole è — s'io non erro — tutta l'anima dell'artista, travagliata da un sogno vano.

Il raccoglitore à imbullettato queste lettere di postille: troppe, a mio giudizio. Egli rincorre tutti i nomi proprii — anche i più noti, con l'ingenuo ardore onde certi dilettanti di scienze naturali perseguono tutti i lepidotteri — anche i più comuni. Acchiappàtone uno, lo fissa con lo spillo a piè di pagina, vi attacca un cartellino con la spiegazione a insegnamento del lettore indotto; e ricomincia. E così ci avviene di leggere, per esempio: *Montaigne* — berühmter französische Philosoph und Schriftsteller; *Paul Delaroche* — der französischer Historienmaler; *Oberon* — Carl Maria von Webers Oper; *Thiers* — französischer Historiker und Staatsmann; *Paganini* — der berühmteste aller Geiger; *La Harpe* — französischer Dichter und Kritiker; *Thomas* — der französischer Opernkomponist; *Flotow* — Operkomponist; *Balzac* — der grosse französische Romanschriftsteller; *Vaccai* — italienischer Operkomponist und Gesanglehrer... e così via. La diligenza passa il segno, veramente. Che vi sian di tali cui sono ignote certe cose, per quanto ovvie, è verissimo: l'incoltura non à confini: ma è anche certo che costoro non s'accingeranno mai a leggere l'epistolario di Ettore Berlioz. Se non che un filosofo antico à detto che assai bisogna perdonare a chi molto à faticato. E un poeta moderno à soggiunto che in ogni commentator tedesco si trova sempre, più o meno dissimulato,..... il *professore*.

R. G.

ARTHUR SEIDL, Moderne Dirigenten. — Berlin und Leipzig, 1902. Verlegt bei Schuster und Loeffler.

Il Dr Arturo Seidl, dopo avere non brevemente polemizzato sul tema molto moderno, anzi affatto di moda, del dirigere l'orchestra, tratteggia i profili ed i caratteri di alcuni fra i principali direttori d'orchestra tedeschi. Il concetto del moderno dirigente si disegna a bastanza chiaramente, dopo una lettura attenta di questo opuscolo, non tanto per la determinazione concreta del principio d'arte, quanto

per una serie di numerosi confronti acutamente, sottilmente instituiti fra le diverse, positive, convincenti qualità dell'uno o dell'altro artista. E forse è meglio; perchè quanto a discutere il problema del direttore d'orchestra, problema moderno finchè si crede ma tutt'affatto aprioristico ed individuale, anche il Seidl si è perduto in un vero labirinto di casi e di frasi, in cui nemmeno la più sottile erudizione o la facoltà della sintesi o la vivacità dell'esporre lo aiuta a tutto coscientemente vedere. L. TH.

Estetica.

GIUSEPPE MAGGIORE MUCOLI, Critici e folla. — Palermo, 1902, Stab. tipo litografico Fr. Marsala.

L'Autore conchiude il suo studio, ricco di ingegnose osservazioni, così: « Io oggi in questa nobilissima lotta del progresso contro le « viete tradizioni di ogni scuola decaduta, consiglio all'artista mo- « derno di lavorare per il critico e per la folla, conciliando quando « sia possibile le loro esigenze; ma ove un dissidio sorga tra i due « pareri, tenga fiso lo sguardo al giudizio del più provetto: l'arte « è in un'ora di evoluzione che non si arresta, come anche in pro- « gresso è la coltura popolare; ma il critico precorre la folla e, « ardito esploratore, pianta la bandiera su di un picco che quella « tardi raggiungerà: scelga serenamente tra la vita di un'ora e la « gloria di cento secoli ».

Ecco: io comprendo tutta la nobiltà di queste parole; ma, quanto a me, se avessi tale autorità da poter dare un consiglio, e se credessi che i consigli giovassero, vorrei dire agli artisti: Non ascoltate nè anche i critici, gente scioperata e discorde; ascoltate, come Socrate, il démone — ch'è il vostro genio. R. G.

PAOLO ARCARI, L'arte poetica di Pietro Metastasio. — Milano. Libreria Editrice Nazionale.

Tre saggi; tre capolavori, senza più, di eletta erudizione e di buon gusto.

Il primo ci dà a conoscere nel Metastasio il trattatista, ai più ignorato sin qui: un teorico secondo i tempi arditissimo, che nell'« Estratto dell'arte poetica di Aristotile », combattendo le anguste interpretazioni de' rètori, seppe precorrere — in gran parte — la libera critica dei Romantici. Il secondo è uno studio finissimo dell'*Aria* metastasiana, nelle sue ragioni estetiche, ne' suoi partiti stilistici, ne' suoi accorgimenti metrici, e nelle sue più varie forme: ornamentali e sentimentali, meliche e idilliche, gnomiche e descrittive. Nel terzo si ricerca e si dimostra come al disegno del precet-

tista abbia corrisposto, e in che se ne sia scostata, la *pratica* del poeta nel melodramma, ove le ribelli audacie del pensiero critico si attenuarono in un artificio perenne di ingegnosi temperamenti e di mal dissimulate concessioni.

Note e raffronti richiamano e illustrano per tutta la trattazione le condizioni della coltura e dell'arte musicale e letteraria nel settecento. E la dottrina, che nell'Arcari è larghissima, non mai affatica il lettore, cui da queste pagine di ricerca si offre — come da un'opera d'arte — una smagliante imagine di vita. R. G.

Opere teoriche.

ÉMILE RATEZ, *Traité élémentaire de Contrepoint et de Fugue.* — Paris, Alphonse Leduc, éditeur.

L'A. di questo trattato si è imposto dei limiti che giustificano l'appellativo di *elementare*. Egli si occupa dei contrappunti semplici a due, a tre e a quattro voci, e dei contrappunti doppî, tripli e quadrupli all'ottava. La parte che concerne la *fuga* è svolta con pari chiarezza della precedente, ma è, a mio credere, alquanto deficiente negli esempi delle *fughe tonali*. Certe mutazioni suggerite dall'A. per la risposta al soggetto, lo difformano talmente, che non è più possibile riconoscerlo, ed è vano così parlare di un'imitazione qualsiasi del soggetto medesimo; oltre a ciò con questo sistema si perpetra una confusione continua e dannosissima all'allievo. Il Ratez consiglia simili mutazioni perchè la risposta dà così lo *stretto* migliore. Ma quando per rispondere al soggetto si debba ricorrere a espedienti di questo genere, è meglio concludere che quel determinato soggetto non si presta a tale specie di componimento che, oltre ai limiti di forma, ha una impronta fisionomica propria e si chiama la *fuga*. L. TH.

HUGO RIEMANN, *Grosse Kompositionslehre.* II. Band: *Der Poliphone Satz* (Contrapunkt, Fuge und Kanon). — Berlin und Stuttgart, 1903. Verlag von W. Spemann.

Non possiamo anzi tutto che rallegrarci di un fatto non nuovo ma eloquente: il Riemann ha raccolto gli elementi della sua esposizione teorica là dove vanno presi e cioè dall'antica musica italiana. Speriamo che ciò giovi in Italia, il paese in cui il musicista quasi non crede che nell'opera degli stranieri. Sì, il Riemann sente il bisogno di ricorrere agli esempi di Giov. Gabrieli, Frescobaldi, Torelli, Veracini, Legrenzi, Cazzati, Biagio Marini, Tartini, Borelli, Merula, Uccellini, Martini, Vecchi, Vitali, Marcello, per nominarne alcuni, quando egli ha da porre il suo che è un solido fondamento all'esposizione delle maniere contrappuntistiche e al periodo a due

e tre voci. E con questo sistema di fondazione sicura egli procede pur anche trattando della fuga e del canone, fino all'ultimo capitolo che tratta dell'*ostinato*. Tutto ciò che in materia di contrappunto ha rapporto colle varie specie di composizioni formali e le loro derivazioni continue fino ai nostri giorni, colla musica vocale e istrumentale e con le combinazioni miste, è con una mirabile sottigliezza ed una imponente forza d'analisi esplicato. Numerosi esempi, tratti da ogni campo della letteratura musicale, ed ottime indicazioni all'insegnante per la preparazione dei temi, costituiscono il lato pratico di questo trattato, accanto al quale ininterrottamente s'aggira la dilucidazione teorica, scientifica e storica insieme. Le innovazioni nel campo della teoria armonica, che al Riemann appartengono, sono conosciute. A parte un qualsiasi apprezzamento su di esse; delle opere così fatte, come questo *trattato del periodo polifonico*, tornano a grande onore di chi le ha compiute. L. Th.

***MAX LOEWENGARD**, Lehrbuch des Canons und der Fuge.* Berlin. Verlag Dreililien.

È un manuale chiaro, redatto da un uomo pratico, si vede, della scuola e fondato sopra una serie di esempi, bastevoli a infondere delle cognizioni precise sulle discipline del contrappunto applicate alle forme del canone e della fuga. Sopra tutto la parte che tratta della fuga tonale è decisamente regolata in modo che l'allievo abbia a giovarsi di principî solidi e di leggi fisse. E ciò mi pare molto importante oggidì per la scuola. Gli esempi che all'uopo sono tratti dal *Clavicembalo ben temperato*, non potevano essere scelti con maggior gusto ed opportunità. L. Th.

***CARL ROEDER**, Einführung in der Theorie der Tonkunst.* — Neuwied und Leipzig, 1902. Heufer's Verlag.

Poche pagine bastano a far conoscere, più cogli esempi che con la dimostrazione teorica, la struttura degli accordi elementari dell'armonia e i loro *rivolti*. Al quale risultato l'A. è pervenuto gradualmente movendo dalle più semplici notizie sul sistema musicale. Nei corsi preparatorii per gli insegnanti delle scuole, in Germania vige precisamente un programma che comprende simile materia, e il Roeder vi si è attenuto. L'ordine nel quale egli l'ha divisa e i temi che gli propone sono fra le cose più apprezzabili di questo opuscolo. L. Th.

Strumentazione.

GIUSEPPE SCHILDKNECHT, Op. 38, *Metodo per organo* ad uso dei Conservatorii e delle scuole di musica. Traduzione di Giuseppe Albera. — Torino, Marcello Capra.

Se è vero che un'opera d'arte deve giudicarsi nel momento nel quale essa sorge, il Metodo dello Schildknecht non può definirsi altrimenti che *è un capolavoro.*

Capolavoro perchè in un periodo artistico nel quale il vero stile d'organo è andato completamente smarrito, e al vero stile si è cercato sostituire un sentimentale e vuoto manierismo o peggio ancora un pedantesco e vuoto virtuosismo, l'A. ha saputo conciliare le esigenze puramente tecniche dello strumento a tutto quell'insieme così complesso e veramente musicale (gregoriano, armonia, strumentale e struttura dello strumento, ecc. ecc.) ben più altamente importante e necessario all'organista dell'acrobatismo concertistico.

Perchè l'organo è innanzi tutto uno strumento chiesastico: sorto, cioè, fatto e collocato per essere suonato in chiesa: è quindi evidente che il Metodo che più solidamente e completamente mira all'estrinsecazione di questo ideale debba avere la precedenza su tutti gli altri dello stesso genere. Non è quindi una frase l'asserire che il Metodo dello Schildknecht è un'opera d'arte di altissimo valore e che non tanto facilmente potrebbe venire eguagliata, quando alla antica notazione gregoriana Pustet (e questo è l'unico *neo* dell'importante pubblicazione) fosse sostituita quella Solesmense, l'unica che i progrediti studi della paleografia musicale rendono oggidì ammissibile in linea storica ed artistica. C. S.

FELIPE PEDRELL, *Prácticas preparatorias de instrumentación.* — Barcelona, 1902. Juan Gili, Librero.

Il presente manuale tende a mostrare la natura e la funzione dei varî agenti sonori nell'orchestra moderna, anzi nella musica in genere, in quanto anche degli effetti della voce umana l'A. si occupa con sufficiente larghezza di vedute. Si tratta non di esporre allo studioso regole e principî d'istrumentazione, ma di fargli conoscere un complesso di leggi acustiche, le quali dovranno servirgli come elementi preparatorî per ben rendersi conto dei varî effetti ottenibili dalle combinazioni istrumentali e vocali della musica moderna.

All'esposizione ragionata degli effetti acustici segue l'esame delle diverse specie di istrumenti e della notazione che loro s'appartiene.

È un manuale altamente istruttivo ed utile come fondamento di una seria cultura musicale. L. Th.

Ricerche scientifiche.

Prof. GHERARDO FERRERI, *La Voce nel linguaggio e nel canto.* Conferenze tenute nell'Università popolare. Società Editrice Dante Alighieri. — Roma, 1903.

Abbenchè questo volumetto possa dirsi un volgarizzamento delle cognizioni medico-scientifiche ed igieniche attinenti alla Voce tanto parlata che cantata, pure la materia viene trattata dappertutto con spirito ampio ed erudito e con frase efficace. Encomiabili sono le cognizioni sull'Innervazione della laringe, sui centri del linguaggio e del senso musicale, tutti lati dell'educazione vocale sinora poco approfonditi; troppo abbondanti ma piacevoli quelle riguardanti la « Voce degli animali »; deboli ed insufficienti per noi le fisiologico-artistiche (Classificazione delle voci — Voce di petto e voce di testa — La parola, ecc.), un'insufficienza del rimanente comprensibile, se non del tutto scusabile, dato il genere speciale e lo scopo di tali conferenze: insomma un libercolo istruttivo da raccomandarsi senza restrizioni al nostro popolo appunto pel suo stile piano e pel suo carattere di volgarizzamento. C. So.

A. J. HIPKINS, Dorian and Phrygian reconsidered from a non-harmonic point of view. — London. Novello and Co.

J'ai reçu il y a quelques jours la brochure « printed for private circulation », qui vient de paraître en un nombre limité d'exemplaires, chez Novello & C° à Londres et j'ai hâte de signaler à l'attention des lecteurs de la *Rivista Musicale*, cette œuvre de l'illustre auteur de la « *History of the pianoforte* » dont l'apparition a été saluée ici-même et appréciée dûment par une plume autorisée (fasc. II, 1901). Oui, c'est une œuvre et une œuvre d'importance capitale que ce pamphlet de quinze pages, et destiné à produire une sensation non seulement dans les rangs des « greek Scholars » mais bien dans le monde musical entier. Car la question des tonalités anciennes et leur « adaptabilité » dans le système tonal moderne n'est-elle pas pour tous les chercheurs sérieux dans le domaine de l'art musical — au premier rang desquels il faut nommer votre Arrigo Boïto — un problème d'un attrait invincible et d'un intérêt vital?

Or voici une petite brochure qui en une série de thèses révolutionnaires attaque les propositions les plus accréditées et soutenues par les noms tels que Westphal et Helmholtz. — Chacune de ses thèses est appuyée sur les recherches et expériences pratiques faites par l'A., une autorité de renom mondial, comme l'on sait, sur toutes les questions touchant au diapason et à l'accord des instruments anciens. C'est l'étude particulière de quelques gammes orientales

non-harmoniques, examinées et comparées avec l'assistance d'adroits exécutants nationaux qui a servi en s'ajoutant à la science musicale de l'A., à établir cette série de propositions, aussi neuves que hardies, produit d'un esprit rare d'investigation et exprimées dans un langage simple et clair. Il faudrait les énumérer toutes et citer le pamphlet entier, car ici toute phrase comporte une pierre indispensable à l'édifice du raisonnement, et c'est à regret que je dois renoncer cette fois d'entrer dans cet argument qui m'entraînerait trop loin dans une simple note qui n'a d'autre but que de donner la bienvenue à une publication destinée à provoquer un mouvement salutaire parmi les savants et les musiciens, en danger de s'égarer dans les voies sans issue des théories stériles, tandis que l'A. (s'en méfiant à raison dans un art qui demande à être jugé par l'oreille et non par des axiomes abstraits) demande à la pratique le secret de l'essence des tonalités dorienne et phrygienne pour arriver à fixer aussi bien pour le *Aulos* que pour la *Lyre*, le nombre des vibrations de la « note récitante » (reciting note) qui à ses yeux est la clef principale pour la compréhension de l'origine des gammes anciennes.

En adressant nos félicitations à l'illustre et vénérable musicien et savant, nous lui souhaitons de jouir de longues années encore de cette juvénile énergie qui éclate dans ces pages, « outcome to me of years of reading and thought, and a proof of the necessary rejection of previous education which has been the difficult fence I have had to surmount ». — L'Angleterre, qui lui doit l'abolition de l'ancien diapason suraigu, si contraire aux intérêts des chanteurs, et l'introduction du nouveau (A · 435), est heureuse de posséder des champions aussi vigoureux et éclairés que Monsieur A. J. Hipkins qui, dans la position honorifique de membre du Conseil de la Royal Academy of Music, à laquelle l'a appelé par son dernier decret signé du titre de prince de Wales S. M. le Roi Edward VII, — exercera longtemps encore —, il faut le souhaiter ardemment — l'influence bienfaisante d'un esprit humanitaire et éclairé.

E. A.

20 Décembre 1902. Venise.

Musica sacra.

DOMENICO FROLA*, *Manuale di Canto Gregoriano (2ª edizione), — Mondovì, Tipografia Vescovile.

Avverte l'A. nella breve prefazione a quest'operetta che suo scopo è stato solo « di porgere un sussidio pratico, perchè si canti meno male il canto sacro ». Il Metodo testimonia veramente nel suo chiaro

autore una conoscenza e pratica del gregoriano non comune; ed il successo oltremodo lusinghiero che già arrise a quest'operetta prova ad esuberanza che lo scopo di *praticità* prefissosi dall' A. è stato pienamente raggiunto.

L'aver poi, in omaggio alla *praticità*, rinunziato alla notazione gregoriana Solesmense sostituendola con quell'altra sì goffa ed assurda delle edizioni Pustet (e non certo cara allo studioso canonico della Cattedrale d'Ivrea) toglie al libro ogni pretesa e valore puramente *artistico*. C. S.

P. *RAPHAEL MOLITOR*, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom*. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI und XVII Jahrhunderts. Zweiter Band. — *Die Choral-Reform unter Klemens XVIII und Paul V*. — Leipzig, 1902. Verlag von F. E. C. Leuckart.

Questo libro costituisce una contribuzione storica importantissima alla conoscenza di fatti, che hanno largamente contribuito alla evoluzione della musica corale. Il Molitor, in seguito a studî speciali ed a diligenti ricerche, ha stabilito le motivazioni e le fasi di questo importante avvenimento, a cui è legata l'epoca d'oro della musica italiana. Egli ha sceverato la qualità e l'importanza artistica delle idee, che nella riforma post-tridentina si insinuarono come germi, sia che provenissero da parte religiosa, sia che si informassero a principî d'arte generalizzati; tanto che esse ampiamente fecondarono nello stesso campo della musica profana e precisamente furono ben novatrici in quello della musica scenica del '600.

Il Molitor ha contribuito ad aumentare le nostre conoscenze intorno ad un'epoca, che per la musica valse i suoi maggiori rivolgimenti, la sua nuova importanza estetica e la sua fecondazione moderna. Lo ha fatto con erudizione positiva e con intelligente spirito critico, e noi possediamo oggi una buona opera di più sulla Rinascenza musicale italiana. L. TH.

Wagneriana.

EDGARD ISTEL, *Richard Wagner im Lichte eines zeitgenossischen Briefwechsel* (1858 bis 1872). — Berlin und Leipzig, 1902. Verlag bei Schuster und Loeffler.

Che intorno a Wagner si possa ascoltare volentieri l'opinione di un uomo come Enrico Esser, che fu suo amico e per di più direttore d'orchestra dell'*Opera* di Vienna, quegli anzi cui toccò in sorte di accudire per la prima volta alle prove di *Tristano ed Isolda*, io trovo giustissimo; in fondo in fondo è una curiosità come un'altra. Ma che poi questa opinione debba essere dirigente e, quasi direi, decisiva per formarsi un'idea del valore dell'opera d'arte che il

Maestro ci ha lasciato, questo, me lo permetta l'Istel, io non lo credo. L'Istel ha trovato delle lettere di Esser dal 1847 al 1872, le quali contengono apprezzamenti sulla musica di Wagner e ha detto a sè stesso: Poichè noi ci sentiamo oggi, noi giovani, di fronte ad ogni genere di esagerazioni scritte e stampate sull'arte di Wagner, vediamo di trovar la via maestra e sanarci completamente affidandoci al giudizio di un musicista dell'epoca, il *Kapellmeister* Enrico Esser. Capisco, questi fu un uomo equilibrato, in confronto di Wagner e di Hanslick; ma non pertanto egli vide nell'arte di Wagner tutto superficialmente, intento solo ad istruire cantanti e sonatori, sorpreso del caos del *Tristano* e dei *Nibelungi*, convinto della impossibilità di trarsene fuori con qualche apparente chiarezza e di tante altre belle cose. Son queste, signor Istel, le opinioni che si son fatte strada e sono riuscite a determinare il valore ed il successo dell'arte di Wagner?

Ma via, che importa a noi delle opinioni de' contemporanei? Ascoltiamo l'opera d'arte, abbandoniamoci sinceramente alle sue impressioni e poi giudichiamo.

L'Istel mi fa l'effetto di aver voluto giustificare una diligente raccolta di apprezzamenti e di lettere più o meno interessanti, con un motivo artistico, che è un'ostentazione inutile e che dura gran fatica nel reggersi. All'infuori di questo, il suo opuscolo, come una collezione di curiosità, si legge volentieri. L. TH.

***EMIL BARDEN**, Die reformatorische Weltanschauung in Richard Wagners letzten Werken.* — Leipzig, Feodor Reinboth.

L'idea che ha inspirato queste riflessioni filosofiche può essere discussa, in quanto di fronte all'opera di Wagner essa resta nè più nè meno che un'astrazione. La speculazione universale della *Riforma*, cioè l'unione della religione e della filosofia nell'idea di Cristo, l'idea dell'umanesimo puro e schietto e dell'amore umano ha, ben è vero, informata l'arte del Wagner si può dire fin dal suo nascere; ma non è tanto specifica di essa che si possa considerare necessaria ed immanente. L'A. nello svilupparla prende in esame le due più tipiche e grandiose creazioni del Wagner, *I Nibelungi* e *Parsifal*, di cui egli commenta i caratteri, l'azione e i singoli passaggi in continuo nesso con la speculazione filosofica cristiana. Il lavoro è profondamente pensato ed è condotto con serietà di cognizioni e logica conseguenza. L. TH.

***WILHELM BROESEL**, Richard Wagner's «Senta».* Ein Beitrag zu deren Auffassung. — Leipzig, Feodor Reinboth.

La comprensione del carattere di Senta, l'eroina dell'*Olandese volante*, quale ce la presenta il Broesel, è una delle più ideali e più

serie fra le molte sviluppate nella letteratura Wagneriana e nelle rappresentazioni migliori. Qui è tutta la poesia dell'amore, della compassione e del presentimento, che si presta a generalizzazioni filosofiche e ad osservazioni di fatto. Le prime, anche nel rapporto cogli altri personaggi del dramma, dimostrano pensieri corretti e senza affettazioni sulla essenza del carattere; le seconde comprendono la intuizione più o meno giusta che se n'ha in due scene tedesche, Bayreuth e Berlino. In complesso io raccomanderei questo studio agli artisti che intendono seriamente gl'ideali del teatro lirico, e oltre alla musica (più che alle note vorrei dire) pensano al carattere etico dei personaggi ed alle elevate manifestazioni dell'animo commosso. L. TH.

DIE MUSIK UND IHRE KLASSIKER, in Aussprüchen Richard Wagners. — Leipzig, Feodor Reinboth.

Il tentativo di raccogliere in un volume le massime e i giudizî del Wagner sparsi nelle sue opere, non è nuovo. Un libro analogo, pubblicato a Parigi anni or sono, ebbe una discreta fortuna. Nel caso attuale però la compilazione è più ordinata ed ha miglior forma. Che il Wagner fosse nemico dei classici è una di quelle banali asserzioni che i suoi nemici inventarono a sfogo della loro libidine di diffamare. Le idee del Maestro qui sono esposte prima in ordine alla musica in genere e poscia raggruppate in capitoli riferentisi a Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven e Spohr.

L. TH.

CLADIUS FRHR. V. SCHWERIN, Richard Wagner's Frauengestalten: Brünnhilde, Kundry. — Leipzig, Feodor Reinboth.

Esplicate come caratteri umani, queste due mirabili figure di donne vengono dall'A. considerate nel circolo delle azioni poetiche, nelle quali esse sono coinvolte. Brünnhilde, presentata dopo il suo fallo agli occhi di Wotan e poscia in relazione con la giovinezza, i destini e la morte di Siegfried, assume un'importanza troppo palese nella tragedia de' Nibelungi. L'A. ha seguito tutte le fasi della sua esistenza con particolare sottigliezza d'analisi, forse talora anche a scapito della sua delineazione principale.

Per quanto figura complessa anche Kundry, essa, umanamente più strana ma più raccolta nelle sue qualità, risulta più precisa nella descrizione dell'A. Interessante in questo libro è il punto di vista critico, pel quale queste due figure di donna sono ravvivate dall'azione e dalle parole stesse del Wagner e per ciò ancora gli artisti hanno molto da impararvi. L. TH.

HANS VON WOLZOGEN, Führer durch Richard Wagner's « Ring des Nibelungen ». — Leipzig, Feodor Reinboth.

Qualità speciali di questa *Guida* sono la concisione negli esempî e nel testo e la sintesi del significato etico e artistico della *Trilogia*, la quale è prima esposta, in ben ordinati e precisi concetti, come *introduzione* ed è poscia esplicata nel particolare commento degli atti e delle scene. Per la parte musicale, essa è una guida sistematica dei temi con riferimento alla riduzione tedesca per canto e pianoforte; un metodo codesto dal quale risultano confronti e richiami interessanti non solo per chi si prepara all'audizione della maggior opera Wagneriana, ma anche per gli studiosi della grande arte in genere. L. TH.

HANS VON WOLZOGEN, Die Sprache in Richard Wagners Dichtungen. Dritte Auflage. — Leipzig, Feodor Reinboth.

Il Wolzogen è stato fino dal 1876 uno dei più intelligenti ed attivi propugnatori dell'arte di Riccardo Wagner. Vissuto in contatto continuo col Maestro, egli ne ha studiato le opere preferibilmente nella parte filosofica e letteraria. E questo volume, che egli ha licenziato alle stampe da parecchio tempo, ma che si conforta di quattro edizioni, è stato pensato in rapporto all'efficacia della lingua nei drammi wagneriani. Le considerazioni sono tutte d'indole filologica; se non che esse sono intese al fine di una dimostrazione estetica, in cui si fondono insieme il genio della favella con quello della musica. Ciò è molto interessante in quanto nel dramma del Wagner la conoscenza dello stile d'arte non è possibile senza il completo possesso filologico di tutte le parti effettive dei poemi. Il Wolzogen, nel suo studio, ha scoperto il carattere individuale continuo, che nella lingua del Wagner segna il tratto d'unione con la efficacia della musica. E in questa esegesi critica egli ha tratto la conferma degli esempi citati, valendosi dell'autorità del Goethe e dando così un doppio fondamento alle sue ricerche; le quali però rimangono libere nello scopo di stabilire le proprietà dello stile, che non è più soltanto poetico o artistico in genere, ma stile poetico e musicale.

Le varie sezioni del libro rappresentano altrettanti svolgimenti della materia onde si compone la parte stilistica, artisticamente e grammaticalmente, della lirica nei drammi di Wagner. L. TH.

BAYREUTHER BUEHNENBILDER. Erste und einzig autorisierte farbige reproduktion der von prof. Max Brückner für das Bayreuther Festspielhaus gemalten originale. — Greitz. Henning's Graph. Kunstanstalt.

Sono tre raccolte di tavole in cromolitografia: fac-simili ridotti delle scene che si adoperano a Bayreuth. Sott'occhio abbiamo le

tre serie pubblicate: l'*Anello del Nibelungo*, il *Parsifal* e il *Vascello fantasma*.

Chi ha ammirato la messa in scena del Teatro Wagner, vedendo queste tavole egregiamente eseguite ritrae un ricordo dell'impressione provata nella contemplazione degli splendidi originali. Oltre gli effetti pittorici, ricorda i giuochi di luce sapienti ed artisticamente regolati, e riprova un po' di quella molteplice ed indefinita sensazione già gustata in presenza dell'opera d'arte.

Del resto questa raccolta deve servire agli scenografi, impresari ed a quanti si attentano di portare sulla scena il dramma che l'eccelsa mente di Riccardo Wagner concepì e condusse a termine. B.

Musica.

***ALEXANDRE GUILMANT**, Archives des maîtres de l'Orgue des XVI, XVII e XVIII siècles.*

Se questa monumentale collezione (al compimento della quale il Guilmant attende con attività superiore di lavoratore ed artista innamorato) potesse diffondersi e venire a conoscenza del pubblico con quella rapidità colla quale si diffondono le opere di minor mole, la gloria dell'illustre organista della Trinité troverebbe in essa un incremento singolarissimo.

Ma per la natura loro complessa e profonda, simili pubblicazioni, più che al musicista praticante, si rivolgono allo studioso, al musicologo erudito, e ci vorrà ancora, pur troppo, molto tempo prima che il musicista praticante abbia la coltura necessaria per apprezzare degnamente simili generi di lavori! La prima e seconda *livraison* della sesta annata contengono il seguito del *Libro di musica dell'Organo* di Nicola Gigault, libro interessante, ricco e pieno di arditezze.

La terza e la quarta contengono il seguito e la fine del medesimo libro con una interessante notizia biografica di M. André Pirro.

Le indicazioni dello strumentale, fatte con criterii artistici e storici commendevolissimi, sono pure coefficienti non disprezzabili che raccomandano quest'opera all'attenzione dello studioso. C. S.

***MAX GULBINS**, Sonate* Nr. 1 in *C moll* für Orgel, Op. 4 — *Zwei Stücke* für Orgel zum Gebrauch beim Gottesdienst oder in Concerten, Op. 17 — *Sonate* Nr. 2 in *F moll* für Orgel, Op. 18 — *Sonate* Nr. 3 in *B dur* für Orgel, Op. 19. — Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart.

La prima sonata del Gulbins (op. 4) rivela subito il compositore elaborato, di fantasia modesta, ma impeccabile nella correttezza e nella forma. La doppia *fuga*, assai liberamente trattata, che è sostanza al primo *tempo*, è svolta con maestria affatto moderna ed è

svolta, come anche la fuga finale, con la maggior desiderabile ricchezza di effetti d'organo. Il *tempo* di mezzo è semplice, assai melodico e sostenuto. La pianezza dello stile colpisce convenientemente il genere dell'adagio.

Le due composizioni dell'opera 17, *Corteo nuziale* e *Corteo funebre,* sono caratteristicamente pensate e solide, specialmente la seconda che è di effetto imponente. L'anima dell'artista appare come sdegnosa di vuota poesia e tutta raccolta in una felice intuizione del bello musicale cui serve una tecnica perfetta.

La seconda suonata del Gulbins contiene un primo tempo splendido e sopratutto felice nel contrasto fra il primo ed il secondo tema. Il secondo tempo si svolge nella forma di variazioni sul tema di un corale, un crescendo di ottima e reale efficacia concluso da un pedale semplice e però profondamente pensato. I due brevissimi tempi che seguono hanno attrattive di eleganze armoniche e di movimenti, che sopra tutto fan calcolo della bellezza e della chiarezza dello stile.

La terza suonata (op. 19) completa l'eccellente impressione che lascia l'opera di un artista intento a combinare gli elementi espressivi e passionali con quelli della tecnica. Anche in questa composizione il tecnicismo non assurge mai a una preponderanza scomposta. Qualità speciale nella musica del Gulbins, per quanto sia magistrale il trattamento dei mezzi contrappuntistici, si è quella di non soffocare mai i diritti dell'espressione. La sua forza consiste in questo giusto equilibrio, e anche per le esigenze della fantasia, concentrata e pur ricca di immagini, le composizioni che ho avuto l'onore di presentare, sono altamente suggestive. L. TH.

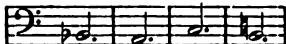
***MAX REGER**, Monologe. Zwölf Stücke* **für Orgel. Op. 63. In drei Heften. — Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart.**

Queste composizioni offrono un alto interesse non solo per la forza e la nitidezza della concezione musicale astratta, ma ben anco e più forse per l'idealità intensiva di ogni singolo pezzo. Perchè è tale veramente l'indole e il temperamento geniale del compositore, che egli pur nel dominio dei mezzi tecnici in cui, massime per chi conosce le sue altre opere maggiori, riesce meraviglioso, vincola l'ascoltatore col fuoco della sua fantasia e con l'emozione che egli provoca ed accresce di continuo.

Questi monologhi, componimenti pieni del sacro fuoco dell'arte, sono cosparsi di gemme musicali. Max Reger, per il quale le forme del contrappunto hanno sol pochi misteri, vi dirà nelle due fughe, che non vi è mano più esperta e cui sembri più facile il giuoco e lo sviluppo dei temi; ma nelle ardite loro combinazioni, nelle linee

melodiche che ne risultano e nel colorito naturale che sprizza dalla compagine dei suoni, saprà ancora raggiungere il massimo grado della efficacia e riempire di artistica sostanza i modelli di una forma ravvivata, briosa, nuova. La *Canzone* ne porge una melodia eccellente rivestita di una elaborazione polifonica quanto mai efficace. Nell'*Introduzione* e nel *Capriccio*, come più specialmente nella *Fantasia* e nella *Passacaglia*, la scuola di Bach si rivela in quelle magnifiche deduzioni moderne, a cui il Reger ci ha da qualche tempo abituati. Ciò che sorprende nella sua musica è la grande animazione, è lo stile pieno di fuoco, la forte penetrazione di tutti i mezzi tecnici rivolti ai più elevati scopi dell'espressione. Così la sua *Ave Maria* è concezione nuova, originale, solenne e piena di ansie, un quadro dell'anima, come la *toccata* ne è un altro elegantissimo di figurazioni seducenti.

Ma il Reger è un musicista che ha significazione propria; fra i moderni egli è dei più avanzati e più colti, e nella composizione organistica di stile, pochi soltanto lo uguagliano, mentre per i suoi sforzi titanici e la potenza delle sue concezioni musicali, egli dovrebbe molto naturalmente apparire fra le figure d'artisti, che sono alla testa del movimento moderno. L. Th.

OTTO BARBLAN, *Chaconne* über (Bach) für Orgel. Op. 10. — Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart.

Sulle quattro note del nome di Bach (*si*♭, *la, do, si*) il Barblan ha composto questa sua *Chaconne*, un lavoro degno di ammirazione, e che rimarrà, con pochi che possono stargli a parallelo, fra i più superbi e più arditi sviluppi nella linea del gran cantore di Lipsia. Nobile ed elevata sempre nello stile, la composizione si presenta fin dal principio ricca di quella poesia che, meno influita dal gusto romantico, si mantiene e si accresce, in un col vivo interesse di tutte le arti più fini del contrappunto, sopra la solida base del valore musicale. L'impressione che si riceve da questa opera potente è di tanto superiore al puro interesse delle combinazioni armoniche, che anche le difficoltà, le quali poi non sono estreme o tutt'affatto speciali, siano di percezione o di tecnica, non intralciano mai la viva e melodica suggestione dell'idea dominante e dei canti che le si sovrappongono o vanno rincorrendola da ogni parte, ma completano quel senso di artistica serietà e di magistrale coerenza, che hanno guidato la mente e la fantasia del musicista. Simili opere restano isolate nel rispetto degli uomini e delle epoche. Esse, a distanza di secoli, rappresentano il superbo sviluppo di un'arte elevata, che solo a pochi è dato tentare e che si specchia ne' monumenti lasciatici dal grande *Cantor* di San Tomaso, dal Maestro de' maestri. L. Th.

Denkmäler deutscher Tonkunst, Zweite Folge, Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Erster Jahrgang, E. F. Dall'Abaco ausgewählte Werke, Erster Theil. — Leipzig. Verlag von Breitkopf und Härtel.

Preceduto da una introduzione di A. Sandberger, questo volume contiene parecchie suonate a uno e due violini detratte dall'Op. I, III e IV del Dall'Abaco, più quattro concerti da chiesa dell'Op. II. L'edizione è diligentemente curata. L. TH.

RUDOLPH WYK, Neue Pilgerharfe Eine Sammlung geistlicher Lieder für gemischten Chor. — Nachfolger, 1902. Basel. Kober C. F. Spittlers.

È questa una collezione di canti religiosi e profani scelti per essere convenienti in varie circostanze della vita di famiglia. A lato di bellissimi canti antichi si trovano pregevoli contribuzioni di compositori moderni. La collezione è redatta con molta cura e merita ancora l'attenzione dei musicisti. L. TH.

ILMARI KROHN, Adventti-ja Joulu-virsiä rytmilliseillä säveelmillä, harmoniumin säestykseellä. (Cantici per l'Avvento e il Natale, melodie ritmizzate con accompagnamento di armonium). — Porvoossa, 1902, Werner Söderström.

In questa pubblicazione, veramente degna di attirare l'attenzione di ogni studioso dell'arte musicale, il noto maestro finlandese ha riunito 30 melodie originali della sua terra, armonizzandole con molto buon gusto in uno stile semplice, quale si addice al loro carattere.

Ricordiamo di aver letto con interesse negli annali del Congresso storico di Parigi una memoria del Dottor Ilmari Krohn, il quale spiegava la misura a 5 tempi nella musica popolare finlandese e chiariva che tale forma ritmica non rappresenta una anomalia, diviene bensì l'alterazione regolare della misura ordinaria a vantaggio dell'espressione musicale, senza « rien d'inquiétant ou d'agitant ». Oggi il suo libro viene a provare la verità dell'asserzione presentando saggi di melodie gradevolissime nel tempo di $\frac{5}{4}$ (N^{ri} 4, 13, 16 e 25), mentre altri cantici dimostrano l'applicazione dello stesso principio su disegni ritmici d'altro genere.

La raccolta comprende:

1° Melodia e ritmo del corale ufficiale: N^{ri} 2, 5 e 26;

2° Melodia ufficiale, ritmo leggermente modificato: N^{ri} 3, 7, 8, 11 e 23;

3° Melodia ufficiale ritmizzata dall'autore: N^{ri} 4, 10, 12, 13, 16, 17, 21, 25;

4° Melodia e ritmo popolari: N^{ri} 9, 14, 15, 20, 22, 24, 27 e 28.

5° Melodia popolare ritmizzata dall'autore: N^{ri} 1, 6, 19, 29 e 30.

Nella odierna ricerca di effetti insoliti, diretta principalmente ai mezzi armonici, non deve passare inosservata l'opera del dottor

I. Krohn, che dimostra possibile la invenzione di ritmi nuovi e tuttavia regolari, benissimo adatti ad accentuare il sentimento nell'arte dei suoni. O. C.

Varia.

Sociedad Filarmonica Madrileña, Año II, 1902-1903. *Programas.*

Questi programmi dei Concerti che s'ebbero e si avranno dalla Società Filarmonica di Madrid, dichiarano sempre più gli scopi nobilissimi della fiorente istituzione. Sono venti concerti che essa avrà dato dal novembre del 1902 al maggio del 1903, chiamando artisti insigni di fama europea a svolgere programmi eletti. Il rapporto della Giunta d'amministrazione tratta brevemente degli uni e degli altri. Si comprende che anche in Ispagna, col concorso di simili manifestazioni artistiche, i progressi della musica debbano essere importanti. L. Th.

ALBERTO WILLIAMS, *Poesias musicales*. Imprenta de Coni Hermoccas. — Perú en 680.

Varietà di argomenti e ricchezza di agili ritmi: ecco ciò che più si ammira in questi versi. Dei quali Gaspar Nuñez de Arce scrisse al poeta così: « Reconociendo y estimando en todo su valor las difficultades que habrá usted tenido para realizar su intento, le felicito por su trabajo, en el qual he visto á menudo rasgos brillantes é ingeniosos que revelan á mi juicio en usted una verdadera alma de poeta ». Aggiungere altre lodi a quelle, meritatissime, d'un maestro dell'arte sarebbe presunzione vana. R. G.

Musikalischer Haus- und Familienkalender, 1903. — Berlin. *Harmonie.*

Biografie di musicisti, illustrazioni, ritratti e musica formano il contenuto di questo calendario, un complesso di amenità a spettacolo ed esaltazione volgare dei musicisti serî e non serî. L. Th.

Dr. LIVONIUS, *Ludwig van Beethoven*. Ein Gedenkblatt zum 75. Todestage des unsterblichen Meisters. 1827-26 März-1902.

Una conferenza d'occasione, e più una conferenza popolare, si sa in che modo generalmente vien fatta. L'A. ha condensato piccole notizie sul Beethoven in poche pagine. È ovvio che gli argomenti siano, in simili casi, sbocconcellati e sfiorati appena. Ma ciò che allo scrittore si impone per necessità, è voluto da lui adorno di forma chiara ed è il meno superficialmente inteso che sia possibile. Non così direi, quanto ad esame critico, dell'appendice al suo scritto, due parole sulla *Messa solenne* di Beethoven. Qui noi non amiamo riassunti di idee altrui in piccol mucchio isolate, bensì invece una penetrazione seria dell'opera d'arte ed un giudizio fondato. Simili inezie ci dispensano da qualsiasi commento. L. Th.

A. WOTQUENNE, *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de musique de Bruxelles*. 2ème vol., 1 vol. in-8°. — Bruxelles.

L'interessantissimo catalogo del Wotquenne di cui il primo volume è apparso nel 1898, seguito da un importante *allegato*, contenente il catalogo illustrato dei libretti d'opera e d'oratorio italiani del XVII secolo, continua ora con un volume non meno interessante ed altrettanto diligentemente composto, contenente l'elenco della musica strumentale che racchiude la biblioteca. Questo volume contiene circa 6000 numeri, e in esso due particolarità interessanti sono sopratutto degne di nota: il catalogo tematico delle sinfonie di Haydn, ed una numerosa raccolta di canzoni inglesi del secolo XVIII.

Il catalogo tematico delle sinfonie di Haydn dà la cifra incredibile di 149 sinfonie composte dall'autore della *Creazione*, cifra che dal La Mara era stata già segnata come autentica. Avverte però il Wotquenne che questo numero dev'essere un poco diminuito in causa di alcuni duplicati. Succede difatti che una stessa sinfonia è catalogata una prima volta sotto il tema dell'*Introduzione* e una seconda volta sotto quello dell' « allegro » principale (1° pezzo).

Si trovano anche di quando in quando due temi per la medesima sinfonia; il 1° colla parte del 1° violino, mentre un altro tema segna la parte del primo flauto o del primo oboe.

Il volume è arricchito di parecchie figure riproducenti legature storiche, fac-simili, ecc., ecc. B.

GEORGE P. UPTON, *The standard light operas, their plots and their music*. — Chicago, 1902. A. C. McClurg et Co.

È un volumetto compilato per il pubblico che frequenta il teatro dell'opera comica e dell'operetta. Non critica nè discussioni tecniche, non informazioni sul dettaglio musicale nè un trattamento analitico qualsiasi; la descrizione dei soggetti è quanto basta per rispondere al bisogno del lettore cui il libro si rivolge. La scelta comprende le opere leggere e le operette più in voga in Europa ed in America; i diversi capitoli sono redatti nella forma più facile e concisa. Un senso di vera praticità e tocco decisivo nella descrizione dei soggetti, dei personaggi e dei pezzi di musica. Egli è tanto più facile godere di questa, all'*opera*, quando antecedentemente si abbia un'idea chiara dell'azione. Ecco il motivo di questo *vade-mecum* e insieme il suo scopo, che è perfettamente raggiunto.

L. Th.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Cronache Musicali e Drammatiche (Roma).

N. 23. — S. Blumenthal, *La stagione Wagneriana a Monaco.*

N. 24. — De Lupi, *La maschera di G. Tartini.*

N. 25. — E. D. Z., « *Océana* », opera nuova del maestro Smareglia. — A. Cousin, *Amelia Pinto.*

N. 26. — *Il nuovo Statuto della Società degli autori lirici e drammatici.*

N. 27. — H. Expert, *La musica francese del rinascimento.*

N. 28. — « *Adriana Lecouvreur* » *di Francesco Cilea.*

N. 29. — I. C. Falbo, *Il caso Mascagni.*

N. 30. — A. Bonaventura, *Miss Duncan e la danza classica.* — E. Fondi, *La musica negli Stati Scandinavi.*

N. 31, 32. — G. Barini, *Per il XXV anniversario della fondazione del Liceo Musicale di Roma.*

Gazzetta Musicale (Milano).

N. 38. — L. Vivarelli, *Per il canto corale.*

N. 39. — **, *Teresa Milanollo.* — A. Romeo, *Sviluppo della Banda Musicale.* — G. Roberti, *Le fortune d'un arpista.*

N. 40. — U. Pesci, *Armonie economiche.*

N. 41. — *Casa di riposo per musicisti* (Fondazione G. Verdi). — *Il* « *bill* » *per la protezione dei diritti d'autore musicale nel Regno Unito.*

N. 42. — C. Lozzi, *La musica nella famiglia di Galileo Galilei.*

N. 43. — S. Farina, *Il trionfo del maestro Franchetti.* — *La gita di M^r^ James F. Bowers, attraverso l'Europa.*

N. 44. — S. Ciliberti, *Pei maestri comunali di musica.*

N. 45. — R. Ruta, *Fisiologia della musica.*

N. 46. — U. Pesci, *A proposito della* « *Germania* ».

N. 47. — *Alla Casa di Riposo per musicisti.* — *Il nuovo* « *caso Mascagni* ».

N. 48. — A. Schettini, *Che cosa è il bello nell'arte musicale?*

N. 49. — A. Untersteiner, *Noterelle bibliografico-musicali.*

N. 50. — *Le rappresentazioni wagneriane al Teatro Principe Reggente a Monaco nel 1903.*

N. 51. — A. Untersteiner, *L'opera italiana in Germania.*

N. 52. — A. Cortella, *Il commiato della « Gazzetta Musicale ».* — G. Albinati, *Prospetto delle opere nuove italiane, Oratori, Cantate, ecc., eseguite nell'anno 1902.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 3. — A. D'Ancona, *Il « gran rifiuto » di Rossini.* — *I diritti d'autore* (il XXIV Congresso internazionale).

N. 4. — A. Bonaventura, *La musica nel Belgio e in Olanda.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 80. — D. Garoglio, *Un corollario.* — G. Q. Ruata, *L'arte macchinale.* — S. Procida, *Cesi e il suo « Metodo ».*

N. 81, 82. — L. Chiaffarelli, *A proposito delle esecuzioni wagneriane a Bayreuth e a Monaco.* — E. Codazzi, *L'orchestra.* — A. Falconi, *I trattati di S. Jadassohn.*

N. 83. — A. Bonaventura, *La nuova fisiologia della emozione musicale.* — A. Falconi, *L'antica scuola italiana di canto.*

Musica sacra (Milano).

N. 9. — *Il parroco e la sua Scuola di canto.* — Grassi Landi, *La scala diatonica dalla sua origine al suo compimento.* — D. Sincero, *Ripieni neutri.* — E. Ravegnani, *Peregrinazioni gregoriane.*

N. 10. — *I vescovi e la musica sacra — Quale sconcio! Quando si provvederà?* (A proposito delle bande nelle processioni religiose). — A. N., *L'aristocrazia dell'organo.* — *Organisti e organari.*

N. 11. — **, *Quale vorrei che fosse un direttore di cappella.* — *Impressioni di viaggio.* — D. Sincero, *Le impressioni dell'organaro.* — *Organisti e organari.*

N. 12. — *In giro.* — *Cose organarie.* — *Bibliografia.*

Rassegna Gregoriana (Roma).

N. 10. — F. Cabrol, *L'A e l'Ω della liturgia.* — R. Baralli, *I benedettini di Solesmes e la restaurazione gregoriana.*

N. 11. — P. Wagner, *Il « Gregorius præsul ».* — E. Ravegnani, *L'eloquenza di un confronto.*

N. 12. — L. Jannsens, *Saggio estetico sulle melodie gregoriane. 5. L'introito « Puer » della terza Messa del Natale.* — G. Morin, *Di un'antica liturgia ancora in uso in una diocesi della Normandia.*

Rivista Teatrale Italiana (Napoli).

1° Ottobre. — L. A. Villanis, *« Il Paradiso perduto »* (Azione poetica in un prologo e tre parti).

1° Dicembre. — B. Peroni, *I melodrammi e le teorie drammatiche di Pietro Metastasio.*

Santa Cecilia (Torino).

N. 1. — *Parroci e cori da chiesa.* — *Una lettera dagli Abruzzi.* — *La musica sacra ed il Capitolo della Cattedrale di Biella.*

N. 2, 3. — Dupoux, *Studi sul canto liturgico.* — L. A. Villanis, « *Ut queant laxis* ».

N. 4. — *I vescovi e la musica sacra.* — Dupoux, *Studi sul canto liturgico.*

N. 5. — *Un voto ardente.* — *Appello a tutti i ceciliani d'Italia.* — *Santa Cecilia.* — *Il congresso di Bordeaux.* — *Il congresso di Bruges.*

N. 6. — *L'Avvento.* — *Buffonate!*

FRANCESI

Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre (Paris).

N. 1. — H. Martin, *Le Térence des Ducs et la mise en scène au moyen âge.* — H. Lyonnet, *Mademoiselle Raucourt directrice des théâtres français en Italie (1806-1807).* — E. Augier, *Bouffé et « Michel Perrin ».* — E. Got, *Souvenirs d'un comédien pendant la Commune.*

N. 2. — Ch. Malherbe, *Les costumes et décors d'« Armide ». L'« Armide » de Lulli.* — A. Pougin, *Les lettres de noblesse de Rameau.* — G. Monval, *La pompe funèbre de Crébillon (1762).* — H. De Curzon, *Le comité de lecture à l'Opéra au XVIII siècle, etc.*

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

N. 8, 9. — E. Tinel, *La musique figurée à l'église.* — C. Bordes, *Les fêtes de Bruges.* — H. Quittard, *Henry Dumont.* — M. Brenet, *La musique dans les églises de Paris de 1716 à 1738.*

N. 10. — *Congrès de Bruges.* — P. Aubry, *Le système musical de l'Église arménienne.* — M. D. Calvocoressi, *La saison musicale 1901-1902.*

N. 11. — A. Gastoué, *Cours théorique et pratique de chant grégorien.* — H. Quittard, *Henry Dumont.* — I. Parisot, *Notes sur des récitatifs israélites orientaux.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Octobre. — Guillemin, *Les premiers éléments de l'acoustique musicale.* III[e] partie: *Étude des accords binaires par les courbes acoustiques.*

Novembre. — E. Soldi, *Origine de l'écriture et de l'alphabet.*

Décembre. — H. Lemesle, *Suggestion musicale et psychothérapie.* — Guillemin, *Les premiers éléments de l'acoustique musicale.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 15. — F. Hellouin, *Gossec et la musique française à la fin du XVIII siècle.* — A. Mortier, *A Bayreuth et à Munich.* — P. Locard, *L'orgue.* — *Le « Cours de composition » de M. Vincent d'Indy.*

N. 16. — **, *Alexandre Guilmant.* — F. Hellouin, *Gossec et la musique, etc.* — M. Daubresse, *Le Cours de M. Bourgault-Ducoudray. La musique Russe.*

N. 17. — F. HELLOUIN, *Gossec, etc.* — P. JOIRE, *Études de Psychologie musicale.*

N. 18. — F. HELLOUIN, *Gossec, etc.* — P. LOCARD, *L'orgue.*

N. 19. — F. HELLOUIN, *Gossec, etc.* — P. LOCARD, *L'orgue.* — M. BOULESTIN, *Autour de « La Carmélite ».* — R. DOIRE, *A propos de la réouverture des Concerts Lamoureux.*

N. 20. — CALVOCORESSI, *« L'Étranger » de V. d'Indy.* — P. LOCARD, *L'orgue.* — R. BATON, *Décentrali — Satire musicale.*

N. 21. — I. MARNOLD, *Les « Nocturnes » de C. Debussy.* — M. DAUBRESSE, *Le « Cours » de M. Bourgault.* — DUCOUDRAY, *Histoire du Clavecin. L'école anglaise.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 41, 42, 43, 44. — ROBERT SAND, *Les lettres de Fr. Liszt à la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein.*

N. 41. — H. DE CURZON, *La musique d'Hoffmann. — Une lettre de Wagner.*

N. 42. — E. BECHA, *La sensibilité musicale des poètes.*

N. 43. — *Deux lettres inédites de Wagner.*

N. 44. — H. DE CURZON, *Le centenaire d'Adolphe Nourrit.*

N. 45. — *Essai sur les lyres et cithares antiques,* par M. Saint-Saëns. — H. IMBERT, *Les souvenirs de Marietta Alboni au Musée Carnavalet.*

N. 46, 47, 48, 49. — H. IMBERT, *Taine musicien,* d'après sa correspondance.

N. 46. — H. DE CURZON, *Croquis d'artistes: Jean Périer.*

N. 48. — M. R., *Les concerts symphoniques Busoni à Berlin.*

N. 50. — H. DE CURZON, *Croquis d'artistes: Jean de Reszké.* — H. IMBERT, *« Manfred » de R. Schumann.* Première représentation au Théâtre de l'Œuvre.

N. 51, 52. — E. CLOSSON, *Quintes parallèles* (Ricorda alcune solenni cantonate di scrittori e romanzieri quando parlano di musica).

N. 51. — H. IMBERT, *« Prillasse ».* Première représentation à l'Opéra de Paris. — *« La Carmélite »,* comédie musicale, musique de M. Reynaldo Hahn.

N. 52. — L. DE LA LAURENCIE, *« L'Étranger » de M. V. d'Indy.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 40. — Nell'articolo *« Un amour de R. Wagner »* è riportata una lettera del musicista alla sorella Clara, in cui si contengono delle rivelazioni interessanti riguardo al suo amore stranamente romantico con la signora Matilde Wesendonck, e che fu causa della separazione del Maestro dalla prima sua moglie Minna Planer.

N. 40-42. — *Notes d'ethnographie musicale: la musique à Madagascar,* par J. Tiersot (cont. e fine). — *Mondonville, sa vie et ses œuvres,* par F. Hellouin (cont. e fine).

N. 40, 43-45. — *Le tour de France en musique,* par E. Neukomm (cont.).

N. 44-50, 52. — *Journal de Modeste Simple,* par Laurent de Rillé (È una specie di romanzo in forma di diario e che si svolge in ambiente musicale, dando opportunità al riferimento di aneddoti veri di vita musico-teatrale).

N. 45-47. — *Le testament de Viotti,* par A. Pougin (Articolo interessante,

che contiene molti particolari sulle avventure intraprese dal grande violinista e sulla sua bontà d'animo).

N. 50-52. — *Une curiosité musicale*, par C. Boutarel (Si riferisce ad una marcia funebre composta dal Paisiello in onore del generale Hoche).

Le Théâtre (Paris).

Septembre II. — *Le répertoire du théâtre Antoine.*

Octobre I. — *« Manon » à l'Opéra Comique.*

Octobre II. — Interamente consacrato alle nuove produzioni drammatiche.

Novembre I. — *« La Châtelaine » de A. Capus, au théâtre de la Renaissance.*

Novembre II. — A. Jullien, *« Don Juan » à l'Opéra et « Carmen » à l'Opéra Comique.*

Décembre I. — Consacrato quasi interamente a *« Résurrection »* dal romanzo omonimo di Tolstoï.

Décembre II. — Henry Irving, *« Rome vaincue » à la Comédie française. — « Joujou » au Gymnase. — « Le Joug » au Vaudeville. — « Bacchus », ballet, à l'Académie Nationale de musique.*

Revue d'histoire et de critique musicale (Paris).

N. 9. — C. Malherbe, *Un précurseur de Gluck.* — R. Rolland, *Rossini.* — L. Schneider, *La Harpe chromatique.* — P. J. Thibaut, *La musique des Derviches Tourneurs* (Textes inédits). — L. Laloy, *Exercices d'analyse.*

N. 10. — **, *Souvenirs inédits de Chopin.* — X**, *A l' Opéra.* — L. Laloy, *Musique moderne* (MM. Debussy et Dukas). — J. Chantavoine, *Beethoveniana* (Texte musical inédit de Beethoven). — C. Malherbe, *Un précurseur de Gluck.* — H. Quittard, *L'opinion d'un français sur la musique italienne du XVII siècle.* — I. Combarieu, *Esthétique musicale* (Les théories d'H. Spencer). — L. Laloy, *Exercices d'analyse.*

N. 11. — A. de Longepierre, *A propos de la grève des musiciens.* — L. Laloy *Musique moderne* (V. d'Indy, U. Debussy, Cl. Chausson). — H. Quittard, *L. Couperin.* — L. Laloy, *La Harpe moderne.* — G. Pfeiffer, *La commission de technique musicale.* — C. Garnier, *La salle de l'Opéra.*

N. 12. — A. de Longepierre, *Noël.* — S., *Le théâtre lyrique populaire.* — L. Laloy, *« L'Étranger »* (M. V. d'Indy). — L. Schneider, *« La Carmélite »* (M. R. Hahn). — L. A. Villanis, *Une chanson française à trois voix.* — P. Aubry, *Les proses.* — H. Parry, *La musique française au XVII siècle.* — J. Combarieu, *Esthétique musicale: les idées de Darwin.* — Damon, *Exercices d'analyse.*

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig).

N. 41-42. — *Das Räthsel der Octave*, di Max Arend (Quesiti acustici ed armonici).

N. 43-49. — *Die Tischscene, Thür und Baum in der « Walküre »*, di

Moritz Wirth. È un interessante studio sull'allestimento scenico nel primo atto della *Walküre*, onde rimediare ad alcuni inconvenienti che in ispecie si verificano durante il racconto di Siegmund.

N. 50. — *Die Enstehung des deutschen vierstimmigen Männerchors*, di Carlo Vey.

N. 51, 52. — Articoli critici sopra recenti pubblicazioni.

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 19, 20, 21, 22, 23 (segue). — *Die Sonate. Ihre Vergangenheit und ihre Zukunft*, v. Dr. R. Schüz (Articolo importante).

N. 19, 20. — *Hugo Kaun*, v. Georg Richard Kruse (Cenno biblio-biografico).

N. 19, 21. — *Die Wagner-Festspiele in München*, v. A. H. (Resoconto critico).

N. 20, 21. — *Otto Barblau*, v. prof. Wilk. Weber-Augsburg (Biografia).

N. 20, 21, 22. — *Die Musik vom sociologischen Gesichtspunkt*, v. B. R...s (Pensieri suscitati dai lavori letterarî di Guyau e Bellaigues).

N. 22, 23, 24. — *Aus den Briefen von Robert Franz*, v. Rudolph Freiherrn Prockazka.

N. 23, 24. — *Jean Jacques Rousseau und seine Oper « Le devin du village »*, v. H. J. Conrat.

N. 23, 24. — *Justinus Kerner und die Maultrommel*, v. Adolf Kessler.

N. 19. — *Der fliegende Holländer im Bayreuther Festspiel*, v. Siegmund Benedict (Resoconto). — *Eine Richard Wagner-Reminiscenz*, v. J. Wimermark.

N. 20. — *Bach dem Wolke!*, v.-f. (In favore della propaganda liturgica-musicale in Germania). — *Victor Maurel über die Ausbildung der Sänger*, v. W. (M. dimostra la necessità di basare l'insegnamento vocale sulla scienza). — *Bernhard Molique*, v. A. von Winterfeld (In occasione del centenario della nascita del M.).

N. 21. — *Franz Wüllner*, v. Karl Wolff (Necrologia). — *Das Musikleben Jokohamas*, v. Musikus (Uno dei soliti interessanti articoli).

N. 22. — *Der Gaukler unserer lieben Frau von Jules Massenet*, v.-y. (Resoconto).

N. 23. — *Eugen Gura*, v. A. H. (In occasione del ritiro dalla scena e dalla sala di concerto del Gura padre). — *Aus der Kindheit einer beruhmten Sängerin*, v. w. (Si parla di Maria Felicita Garcia-Malibran).

N. 24. — *Zum 50jährigen Jubiläum des Rühlschen Gesangvereins in Frankfürt a. M.*, v. Hugo Schlemüller. — *« Tosca » von Puccini*, v. Otto Schmid.

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50. — Georg Capellen, *Die « musikalische » Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik.*

N. 42. — Edwin Neruda, *« Das Buch einer Kultur »* (Recensione).

N. 43. — Julius Blaschke, *Schubert und Goethe.*

N. 44. — L. C. Meyer, *Das Stimmbildungsystem Anna Lankow.* — *« Le Jongleur de Notre-Dame »* (Prima rappresentazione tedesca ad Amburgo).

N. 45. — Benno Geiger, *Margarete Stein.*

N. 46. — Dr. Victor Joss parla favorevolmente dell'idillio in un atto « *Das war ich* » di Leo Blech. — Georg Richter è contrario alla « *Tosca* » di Puccini rappresentata a Dresda.

N. 49. — Paul Hiller parla favorevolmente dell'opera « *Andreas Hofer* » di Emanuel Móor, datasi a Colonie. — Albet Tottmann, *Musica sacra.*

N. 51, 52. — *Erlebnisse mit Giuseppe Verdi.* Aufgezeichnet von Benno Geiger.

N. 51. — Willy Gareiss, *Auch ein wirklicher Meister: Gigo Garsó und sein Stimmbildungsystem.* — John Rudolf parla dell'opera « *Sancho* » di E. J. Dalcroze (Critica favorevole).

Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (Berlino).

Ottobre-Dicembre. — Oswald Koller, *Die beste Methode, volks- und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexicalisch zu ordnen.* — Friedrich Ludwig, *Die melvistimmige Musik des 14. Jahrhunderst.* — Julien Tiersot, *Ronsard et la musique de son temps.* — Edw. J. Dent, *The Operas of Alessandro Scarlatti.* — Rosa Newmarch, *Mily Balakireff.* — Otto Wagner, *Das rumänische Volkslied.*

Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft (Berlino).

Novembre. — Il fascicolo contiene alcuni articoli sopra recenti esecuzioni di opere e di musica da concerto, oltre a notizie e rassegna critica dei libri.

Gennaio 1903. — *Die weitere Entwickelung der Kammermusik,* di M. E. Sachs. — *Serov,* di Rosa Newmarch. — *Dittersdorfiana,* di Edgar Istel. — Solite altre rubriche.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Novembre. — *The German Handel Society's Edition of the « Messiah »,* del Prof. Ebenezer Prout. — *Sheffield and Cardiff triennal musical festivals.* — *Mr. Herbert Spencer and the origin of Music,* di Ernest Newman. — *Reviews of New Music and New Editions.* — *Musical Notes.* — Musica.

Dicembre. — *Carols and songs of Christmastide,* di Edmondstonne Duncan. — *In defence of the virtuoso,* di Edward A. Baughan. — *The valsce of the work,* di E. Stanley Jones. — *Mr. Herbert Spencer and the origin of Music,* di Ernest Newman (contin.). — Solite altre rubriche. — Musica.

Gennaio. — *The year 1902* (Rassegna degli avvenimenti musicali a Londra durante il 1902). — *The Oxford History of Music.* Vol. III. *The music of the seventeenth century,* by C. Hubert, H. Parry. Recensione di Edward J. Dent sul noto libro del Parry (Vedi *Rivista Musicale Italiana,* 1902, fasc. IV). — « *A Hero's Life* », di Edward A. Baughan; articolo critico sulla *Vita di un eroe,* poema sinfonico di R. Strauss. — Solite altre rubriche. — Musica.

Music, A Monthly Magazine (Chicago).

XXII, N. 2. — *Richard Strauss,* dal francese di M. Marnold. — *Doctor at Cambridge (In 1893),* dal francese di Camillo Saint-Saëns. Interessante articolo,

in cui il distinto compositore francese esprime la sua opinione sopra speciali composizioni di Max Bruch, Grieg, Boito, Tschaikowsky, Stanford, e descrive le feste del dottorato a Cambridge durante le quali dette composizioni furono eseguite. — *Grillparzer: Musician and poet*, dal francese di Camillo Bellaigue. — *A National Conservatory of Music*, di Egbert Swayne. — *A pagan prevision*, di Anna Cox Stephens. — *Editorial Bric-a-Brac*. — *Things here and there*.

Musical Courier (Nuova York).

Ottobre. N. 1177. — *Berlin Branch Budget*; rassegna critica dei teatri d'opera e dei concerti a Berlino. — *Concerning program music*. — *The Theatre in Italy*, di F. Orlandi. — *Mascagni*; considerazioni soopra lo stato attuale delle esecuzioni d'opera in America. — Corrispondenze dai principali centri musicali d'Europa e dell'America. — *Raconteur: Varia* e cose d'attualità su musica e musicisti. — Riviste. — Cronache, ecc.

N. 1178. — *Dresden as a school of art and music*, di E. Potter Frissel. — *The Press and « Iris »*. — *Opera in English*. — Solite altre rubriche.

N. 1179. — *« Don Juan »* (a Parigi). — *Wagner and his first wife*. — *The man who laughs*. — *The Critic's Opportunity* (first paper). — Solite altre rubriche di cronaca, rassegne, *varia* e corrispondenze.

Novembre. N. 1180. — *The science of music*, *A sign of the times*, di Nina K. Darlington (sull'insegnamento musicale). — *French sensibility and Richard Wagner*. — *Music Papers*. — *When doctors disagree*. — *Thematic Coincidences from the « Sunday Tribune »*; interessante articolo a proposito di reminiscenze, imitazioni o copie nella musica e di una recente questione giuridica svolta al Tribunale di New York. — *The Critic's Opportunity* (second paper). — Solite altre rubriche di cronaca, rassegne, *varia* e corrispondenze.

N. 1181. — *« The bride of the Sea »*. Notizia sull'opera così intitolata dal compositore fiammingo Jan Blochx. — *The Critic's Opportunity* (third paper). — Rubriche interessanti di cronaca, rassegne, *varia* e corrispondenze. — Cominciano i dubbi e le contestazioni sul *caso Mascagni*.

N. 1182. — *The Critic's Opportunity* (fourth paper). — Rassegne, corrispondenze, cronaca dai principali centri dell'Europa e dell'america.

N. 1183. — *A defense of the Italian school*, di E. Rosati. — *The artistic temperament*, di Alberto Gerard-Thiery. — *Vocal art in Germany and Italy*, di Anna Lankow. — *The Critic's Opportuny* (fifth paper). — Solite altre rubriche ricchissime ed interessanti.

Dicembre. N. 1184. — *The Critic's Opportunity* (sixth paper). — *The Study of artistic singing*. — Corrispondenze, rassegna critica e *varia*.

N. 1185. — *The Critic's Opportunity* (seventh paper). — Tutte le altre sezioni dell'importante periodico contengono notizie e articoli di attualità.

N. 1186. — *A Master's Method*; di Wakeling Dry: lo scrittore si occupa di alcuni manoscritti di R. Wagner recentemente scoperti. — *The Critic's Opportunity* (eighth paper). — Rassegne di critica, pedagogia, attualità, corrispondenze e *varia*.

N. 1187. — *The Critic's Opportunity* (ninth paper). — Copiosissimo e interessante notiziario, discussioni artistiche, corrispondenze, rassegne, ecc.

The Musical Times (Londra).

Novembre. — ***Handel's Messiah: Some notes on its history and first performance***, di F. G. E. Articolo notevole sul capolavoro di Händel, cominciato il 22 agosto 1741 e finito il 7 settembre dello stesso anno. — ***The Bodleian Library and its music:*** sulla famosa Biblioteca Bodleiana di Oxford e il suo fondatore Sir Thomas Bodley (1545-1613). — ***Occasional Notes***. — ***Reviews***. — Corrispondenze. — Musica.

Dicembre. — ***The Handel Portrait at Gopsall***. — ***Wells Cathedral***. — ***Samuel Wesley*** (1766-1837). — Solite altre rubriche. — Musica.

Gennaio. — ***Richard Strauss***; cenno biografico sul geniale compositore tedesco. — ***British music in the great North-West***; importanti notizie sulla propaganda musicale inglese nel Canadà. — ***The Messiah***, di W. H. Cummings. — Solite altre rubriche. — Musica.

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

⁂ **Pesaro.** — *Liceo Musicale Rossini.*

Ecco il testo del Decreto del Ministro della Pubblica Istruzione, on. Nasi, nella questione tra il maestro Mascagni e il Consiglio d'amministrazione del Liceo di Pesaro:

« Il Ministro della Pubblica Istruzione:

« Vista la deliberazione presa dal Consiglio di amministrazione del Liceo di Pesaro, in data 13 agosto 1902, contro il maestro Pietro Mascagni nella sua qualità di direttore ed insegnante del Liceo stesso;

« Visto il reclamo, con cui tale deliberazione venne impugnata dal maestro Mascagni; il quale partendo per l'America senza attendere la decisione e senza avere ottenuto congedo, formalmente dichiarò di lasciare ampio mandato di fiducia al sig. avv. Dario Cassuto, per rappresentarlo in ogni còmpito della sua difesa, sia orale, che scritta;

« Attesochè l'ufficio della direzione essendo unito a quello del più importante fra gl'insegnamenti, l'Amministrazione del Liceo di Pesaro fin dall'inizio del nuovo anno scolastico, nell'interesse dell'arte e del paese, ha fatto vive e continue premure per ottenere i provvedimenti intesi al normale funzionamento dell'Istituto, mentre il maestro Mascagni si trova nell'impossibilità di lasciare l'America, siccome risulta anche dal suo telegramma del 13 corrente mese;

« Considerato che la Commissione consultiva, alla quale fu deferito l'esame della controversia, ai termini del R. Decreto 19 maggio, articolo 1, lettera *D*, dopo aver compiuto le opportune istruttorie, deliberando con l'intervento di tutti i suoi dieci componenti, a voti unanimi emise parere contrario al reclamo;

« Considerato che il procedimento della Commissione consentì alla difesa tutti i mezzi e i termini richiesti per la consecuzione dei suoi fini;

« Esaminato il parere della Commissione consultiva, per le ragioni in esso esposte, che fanno perciò parte integrante del presente Decreto;

« In conformità all'art. 32 dello Statuto del Liceo di Pesaro, e tenuto anche conto (per quanto di ragione e giustizia) degli articoli 3 della legge 13 novembre 1859;

« Conferma la impugnata decisione del Consiglio di amministrazione.

« Invita di urgenza il Consiglio medesimo a provvedere a nuova nomina.

« Dato a Roma, 20 gennaio 1903. « Il Ministro: Nasi ».

Opere nuove e Concerti.

⁂ « *Andrea Hofer* », opera nuova di Emmanuele Möor, ebbe pieno successo a Colonia.

⁂ « *La Carmélite* », musica di Reynaldo Hahn, libretto di Catullo Mendès, incontrò il pieno favore del pubblico a Parigi.

*** All'Opera Imperiale di Pietroburgo piacque la nuova opera in cinque atti « *Servilia* », di Rimsky-Korsakow.

*** Il compositore W. Stenhammar ha fatto eseguire con molto successo al teatro di Stoccolma, la sua nuova opera « *La festa a Solhang* ».

*** La sinfonia in *re minore* di Antonio Bruckner sollevò entusiasmo in un concerto del Gewandhaus.

*** La terza Sinfonia di Gustavo Mahler per grande orchestra, solo di contralto e coro di donne e fanciulli, desta in Germania un notevole interesse.

*** A Copenhagen ebbe un successo di stima la nuova opera di A. Enna: « *Io e la piccola Cristina* ».

*** I giornali di Dresda hanno assai lodato la musica di Leo Blech scritta per l'idillio « *Ero io* » di R. Batka.

*** « *Il Paradiso perduto* », azione drammatica di A. Villanis, musica per soli, cori ed orchestra di Enrico Bossi, verrà eseguito per la prima volta nella prossima stagione in un concerto del Gewandhaus sotto la direzione del Nickisch.

*** Ad Aquisgrana ebbe esito brillante la nuova opera di R. Koczalski: « *Rymund* ».

*** È assolutamente riuscita la rappresentazione della *Leggenda di Santa Elisabetta*, di F. Liszt al teatro municipale di Lipsia.

*** Raoul Pugno, Gabrilowitsch, Albert Friedenthal, Mark Hambourg (pianisti), Thibaud, Kocian (violinisti) ottengono i maggiori successi nell'America del Nord.

Wagneriana.

*** « *Tannhäuser* » di R. Wagner, che nel 1871 aveva raggiunta la 100ª e nel 1892 la 300ª rappresentazione all'*Opera* di Berlino, ha ora oltrepassata la 450ª rappresentazione nel medesimo teatro.

*** Il grande *festival* che si terrà a Berlino in occasione dell'inaugurazione del monumento a Riccardo Wagner durerà otto giorni. Le esecuzioni nella sala dei concerti, che verrà costruita appositamente, si alterneranno con rappresentazioni di opere wagneriane nel teatro imperiale.

Monumenti.

*** Al *Conservatorio* di Pietroburgo fu inaugurata con grande solennità una bella statua di Antonio Rubinstein, eseguita a Parigi dallo scultore Bernstamm.

*** La città natale di Riccardo Wagner avrà una statua in onore del grande compositore. Si è costituito un Comitato a questo scopo, il quale si propone di raccogliere la somma occorrente di 320.000 franchi.

*** Il monumento nazionale a Riccardo Wagner verrà inaugurato a Berlino nel prossimo ottobre. Al progetto premiato dello scultore Eberlein, l'Imperatore aggiunse la figura di *Volfranco di Eschenbach*, che egli stesso volle disegnare.

Varie.

*** Il Congresso internazionale di Scienze storiche in Roma.

Per la storia delle arti musicale e drammatica.

In seguito alle concordi deliberazioni del Ministro della Pubblica Istruzione e del Sindaco di Roma, il Congresso internazionale di discipline storiche avrà luogo in Roma nel primo periodo delle ferie pasquali del corrente anno, nei giorni dal 2 al 9 aprile inclusivi.

Nella Sezione IV (Archeologia e Numismatica — Storia delle arti) un gruppo speciale si dedicherà alla *Storia delle arti musicale e drammatica* e terrà le proprie adunanze presso la Reale Accademia di Santa Cecilia.

Per essere iscritto in qualità di membro del Congresso occorre inviare alla Segreteria del Comitato direttivo (Via del Collegio Romano, 26) la quota di iscrizione in *L. 12* (ovvero quella di *socio fondatore*, in L. 50), a cui possono aggiungersi L. 3 per avere il *Ricordo commemorativo* del Congresso in argento. Occorre pure indicare il proprio domicilio e la sezione o le sezioni a cui il richiedente intende di iscriversi.

Facciamo appello ai nostri collaboratori e lettori affinchè vogliano iscriversi al Congresso e prendere parte attiva ai lavori del gruppo per la Storia delle arti musicale e drammatica, proponendo qualche tema per la discussione o presentando interessanti comunicazioni. Li preghiamo pure di adoperarsi mediante le loro relazioni personali per assicurare al gruppo medesimo il concorso di tutti i competenti e gli studiosi d'Italia e dell'Estero, affinchè il geniale convegno indetto per la prossima primavera in Roma riesca proficuo al progresso dell'arte e degli studi e degno del paese nostro.

Le indicazioni dei temi e delle comunicazioni interessanti la Storia musicale e drammatica dovranno essere notificate al Segretario del gruppo, prof. cav. *Alberto Salvagnini* (Ministero dell'Istruzione Pubblica, Roma), non più tardi del 15 febbraio p. v., affinchè possano essere sottoposti all'approvazione della Presidenza del Comitato direttivo, secondo prescrive il Regolamento del Congresso.

Pubblichiamo qui sotto il Regolamento, l'elenco delle Sezioni e le norme per le riduzioni ferroviarie concesse ai congressisti. Sappiamo che i congressisti avranno, per mezzo della tessera, libero accesso nelle Gallerie, Musei, Archivi e Biblioteche dello Stato e del Comune di Roma, e che un'apposita Commissione si sta occupando sin d'ora per assicurar loro ogni possibile agevolezza nel periodo del Congresso.

Allegato A.

Regolamento per il Congresso internazionale di Scienze storiche in Roma.

Art. 1. — Il Congresso internazionale di scienze storiche sarà tenuto in Roma fra i cultori di esse scienze nella prima metà dell'aprile dell'anno 1903.

Art. 2. — Per essere iscritti membri del Congresso i cultori delle scienze storiche devono inviare l'adesione alla segreteria del Comitato unitamente alla quota d'iscrizione.

Art. 3. — Gli aderenti al Congresso indicheranno la sezione o le sezioni nelle quali intendono iscriversi.

Essi possono intervenire in qualunque delle sezioni del Congresso; ma non hanno diritto di voto che in quelle nelle quali si sono regolarmente iscritti, e nelle riunioni generali.

Art. 4. — I membri del Congresso, pagata la quota d'iscrizione, riceveranno la tessera di riconoscimento, il programma del Congresso, i documenti per le facilitazioni di viaggi, ecc.

Essi hanno diritto di presentare proposte di temi e comunicazioni (da sottoporsi all'approvazione della Presidenza), di prendere parte alle discussioni e di ricevere i resoconti delle sedute del Congresso che verranno pubblicati.

Art. 5. — Le proposte de' temi e delle comunicazioni devono essere presentate almeno entro il 15 febbraio 1903.

Per lo svolgimento delle comunicazioni è stabilito il limite di venti minuti; e i membri del Congresso che prenderanno parte alla discussione sopra le varie questioni non potranno parlare che una volta sull'argomento stesso, e per non più di dieci minuti.

Le *comunicazioni* non sono sottoposte a discussione, la quale è riservata soltanto per i *temi*.

Art. 6. — In ogni adunanza si dovranno trattare unicamente gli argomenti compresi nell'ordine del giorno, escludendo assolutamente qualsivoglia digressione d'indole personale o politica.

Art. 7. — Le adunanze del Congresso sono generali e speciali.

Nelle generali si trattano le questioni attinenti a tutte le sezioni.

Art. 8. — Per essere ammesso alle sedute occorre presentare la tessera.

Art. 9. — Nella prima adunanza si eleggeranno da tutti i congressisti presenti un presidente, quattro vice-presidenti, due segretari, e quattro vice-segretari del Congresso.

Ogni sezione nominerà nel proprio seno un presidente, tre vice-presidenti e tre segretari.

Qualora la sezione debba dividersi in gruppi, ciascuno di questi sarà diretto da un proprio vice-presidente e da due segretari.

Art. 10. — La lingua ufficiale del Congresso è l'italiana; ma, col consenso della presidenza, i congressisti potranno usare di altre lingue.

Art. 11. — Di tutte le comunicazioni, a cura degli autori o proponenti, sarà immediatamente presentato alla segreteria delle sezioni un sunto.

Art. 12. — Di ogni adunanza del Congresso, a cura dei segretari, sarà tenuto regolare e ampio processo verbale.

La presidenza provvederà a pubblicare tutti i verbali e i resoconti sommari delle comunicazioni e delle sedute del Congresso.

Allegato B.

Congresso internazionale di Scienze storiche.

Elenco delle Sezioni.

Sezione I. — Storia antica; Epigrafia; Filologia classica e comparata.
» II. — Storia medioevale e moderna; Metodica e scienze ausiliari.
» III. — Storia delle letterature.
» IV. — Archeologia e numismatica; Storia delle arti.
» V. — Storia del diritto.
» VI. — Storia della geografia; Geografia storica.
» VII. — Storia della filosofia; Storia delle religioni.
» VIII. — Storia delle scienze matematiche, fisiche, naturali e mediche.

NB. — In relazione al *numero degl'iscritti* e delle *comunicazioni*, le sezioni potranno essere suddivise in gruppi distinti.

Allegato C.

CONGRESSO INTERNAZIONALE DI SCIENZE STORICHE.

Norme per i viaggi dei congressisti.

Per i signori e le signore iscritti al Congresso, e muniti della relativa tessera di riconoscimento, la riduzione sulle ferrovie italiane (chilometricamente progressiva) è del 40 per cento fino a 200 chilometri; del 50 per cento da 200 a 400; del 60 per cento da 400 chilometri in più.

Il *libretto personale* di viaggio sarà rilasciato dalla segreteria in nome del congressista, e non può esser ceduto, nè scambiato con altri. Esso contiene n. 20 *scontrini di viaggio*, esauriti i quali, si ha diritto di ottenerne altri 20 (totale 40).

La riduzione è concessa tanto per l'*andata* che per il *ritorno*.

I congressisti dovranno esibire ad ogni richiesta il *libretto di viaggio* e la *tessera d'iscrizione*. Per la validità del libretto ferroviario per il *ritorno*, si richiede la dichiarazione di *avere assistito al Congresso in Roma*, dichiarazione che la segreteria rilascerà con bollo e firma sopra la tessera.

Per i viaggi in mare, con riduzione, i congressisti riceveranno speciali *tessere di navigazione*, una per ogni viaggio, da esibirsi, all'arrivo, alle Agenzie della Navigazione Generale Italiana.

I congressisti che intendono valersi de' *libretti ferroviari* e delle *tessere di navigazione*, devono espressamente farne richiesta in tempo utile alla segreteria del Comitato.

I termini di validità per le riduzioni sovraindicate decorrono, per le ferrovie, dal giorno 8 marzo al 7 maggio inclusivi; per la navigazione, dal 15 febbraio al 14 maggio inclusivi.

*** ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES, 16, Rue de la Sorbonne. — *École de Morale et de Pédagogie* (1r semestre 1903).

Histoire de la Musique.

Série de Cours, Conférences et Auditions musicales (1), organisés par M. ROMAIN ROLLAND, chargé d'un cours d'histoire de l'art à l'École normale supérieure.

Leçon d'ouverture, par M. ROMAIN ROLLAND.

Le lundi 5 janvier 1903, à 5 heures 1/2.

Histoire de la Musique
(5 janvier-1er avril).

I. — COURS.

1. La Mélodie dans la musique grecque. Auditions musicales: « Mélodies grecques antiques et mélodies de comparaison », par Mme Charles Dettelbach.

M. THÉODORE REINACH, docteur ès lettres (1re leçon: le lundi 12 janvier, à 5 h. 1/2, puis les lundis suivants, de quinzaine en quinzaine).

2. La Musique française, des origines à la Renaissance.

M. PIERRE AUBRY, archiviste paléographe (1re leçon: le lundi 12 janvier, à 4 heures, puis les lundis suivants, de quinzaine en quinzaine).

3. L'Évolution du rythme musical, de l'antiquité gréco-romaine à la Renaissance.

---

(1) Les chœurs, formés d'élèves de l'École Niedermeyer, d'élèves de la Classe de chant de madame Colonne, et de quelques amateurs, seront dirigés par M. Henry Expert, professeur à l'École Niedermeyer.

M. Georges Houdard, professeur libre à la Sorbonne (1re leçon: le lundi 19 janvier, à 4 heures, puis les lundis suivants, de quinzaine en quinzaine).

4. Les Origines de l'Opéra (Histoire des rapports de la musique avec la vie intellectuelle et morale de l'Italie, aux XVIe et XVIIe siècles). Auditions musicales: « Musique dramatique italienne des XVIe et XVIIe siècles », par Melle Palasara, et les Chœurs.

M. Romain Rolland, chargé d'un cours d'histoire de l'art à l'École normale supérieure (1re leçon: le lundi 5 janvier, à 5 h. 1/2, puis les lundis suivants, de quinzaine en quinzaine).

5. Richard Wagner.

M. Lionel Dauriac, professeur honoraire à l'Université de Montpellier (1re leçon: le mercredi 4 février et tous les mercredis suivants).

Tableau des cours.

Lundi, 4 h.: MM. Reinach, Houdard, alternant par quinzaine.
Lundi, 5 h. 1/2: MM. Rolland, Aubry, alternant par quinzaine.
Mercredi, 4 h.: M. Dauriac.

Histoire de la Musique (Suite)
(5 janvier-1er avril).

II. — Une heure de musique ancienne.
(Concerts ou Conférences avec auditions musicales).

Le vendredi 16 janvier, à 8 h. 3/4 du soir,
et les vendredis soir suivants, à la même heure.

1. La Musique française au temps de la Renaissance. Auditions musicales: « Musique française des XVe et XVIe siècles », par les Chœurs.

M. Henry Expert, professeur à l'École Niedermeyer (1re leçon: le vendredi 16 janvier, à 8 h. 3/4 du soir, puis les vendredis suivants, de quinzaine en quinzaine).

2. Gossec (une conférence). Auditions musicales: « Musique religieuse et révolutionnaire de Gossec », par les Chœurs.

M. Frédéric Hellouin, critique musical (Vendredi 13 janvier, à 8 h. 3/4 du soir).

3. César Franck (une conférence). Auditions musicales (Le programme en sera ultérieurement publié).

M. Vincent d'Indy, compositeur, directeur de la « Schola cantorum » (Vendredi 20 février, à 8 h. 3/4 du soir).

4. Concerts de musique ancienne des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.
(Les vendredis 6 février, 6 et 20 mars, à 8 h. 3/4 du soir).

Histoire de la Musique (Suite)
(Mai-juin).

III. — Conférences.

Avec auditions musicales, le lundi 4 mai et les lundis suivants,
de 4 heures à 5 heures et de 5 h. 1/2 à 6 h. 1/2.

1. La Musique antique et le chant grégorien (trois conférences). Auditions musicales: « Mélodies antiques et chant grégorien ».

M. Louis Laloy, agrégé des lettres, rédacteur en chef de la *Revue musicale* (Lundi 4 mai, à 4 heures, et les lundis suivants, à 4 heures).

2. La Musique au point de vue sociologique (une conférence).

M. Jules Combarieu, docteur ès lettres, directeur de la *Revue musicale* (Lundi 4 mai, à 5 h. 1/2).

3. Le romantisme de Berlioz (une conférence).

M. Charles Malherbe, bibliothécaire archiviste de l'Opéra (Lundi 11 mai, à 5 h. 1/2).

4. Berlioz et les musiciens de son temps (une conférence).

M. Jules Tiersot, sous-bibliothécaire au Conservatoire National de musique (Lundi 18 mai, à 5 h. 1/2).

5. L'esthétique musicale de Nietzsche (une conférence).

M. Henri Lichtenberger, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Nancy (Lundi 25 mai, à 5 h. 1/2).

⁂ A Gmunden, nella *Villa Millner*, si è inaugurato il *Museo Brahms*. Esso contiene, insieme a molti ricordi del Maestro, una collezione di autografi musicali, lettere, cartoline, ecc.

⁂ O. J. Bierbaum ha composto un nuovo testo per il « *Don Pasquale* » di Donizetti.

⁂ Il violinista Jacques Thibaud è scritturato per una serie di concerti in America con un onorario di 100.000 franchi.

⁂ La direzione del *Conservatorio* di Colonia e l'ufficio di direttore dei Concerti Gürzenich saranno d'ora in avanti posti in mani differenti.

⁂ La Società Filarmonica di Madrid conta 1000 soci. Le entrate dell'ultimo anno ammontano a 46.000 pesetas. La Corte di Spagna ha elargito alla Società la somma di 15.000 pesetas.

⁂ Si annuncia un nuovo aspirante all'onore di comporre la musica per il *Carmen Seculare* di Orazio. Egli è un musicista olandese di nome Diepenbrock.

⁂ Col 1° del prossimo gennaio la rivista *Musici e musicisti* e la *Gazzetta musicale di Milano* vennero riuniti col titolo di *Musica e musicisti, Gazzetta musicale di Milano*, sotto la direzione di Giulio Ricordi.

Necrologie.

⁂ G. Rampazzini, professore di Violino nel Conservatorio di Musica di Milano.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Albini G., *Commemorazione* del presidente maestro dott. Filippo Brunetti (Società di M. S. fra i musicisti di Bologna; istituzione Rossini). In-8. — Bologna, Azzoguidi.

Amore A., *Belliniana: errori e smentite.* In-16. — Catania, 1902, N. Giannotta. — L. 1.

Bottali, *Piccolo manuale per il musicante,* compilato in occasione della riforma delle musiche militari del Regno d'Italia. In-16. — Milano, Ditta F. Roth di A. Bottali.

Katschthaler G. B., *Storia compendiosa della musica ecclesiastica.* In-16. — Milano, « Musica Sacra ».

Nappi G. B., *Intorno al nostro programma sullo studio della musica e del pianoforte.* In-8. — Milano, Tip. A. Koschitz e C.

Onoranze fiorentine a Gioacchino Rossini, inaugurandosi in S. Croce il monumento al grande Maestro, 23 giugno 1902. Memorie pubblicate da R. Gandolfi. In-4. — Firenze, Tip. Galletti e Cocci.

Zanardi A., *Il canto corale nelle scuole elementari:* conferenza. In-16. — Firenze, R. Bemporad.

FRANCESI

Boisson F., *Dix années d'éphémérides musicales.* Préface de Ch. Duboeq. In-12, 1 vol. — Paris, Lib. Fischbacher. — Fr. 3,50.

Cahuet A., *La liberté du théâtre en France et à l'étranger.* In-8, 1 vol. — Paris, Dujarric et C. — Fr. 5.

Cléricy du Collet, *La voix recouvrée par la rééducation des muscles et du larynx.* In-12, 1 vol. — Paris, Ch. Delagrave. — Fr. 2,50.

Paillard-Fernel G., *Les sources naturelles de la musique.* In-8, 1 vol. — Paris, Lib. Fischbacher. — Fr. 5.

Unschuld de Melasfeld M., *La main du pianiste*. Instructions méthodiques d'après les principes de M. le prof. Leschetitzky pour acquérir un mécanisme brillant et sûr. In-8. Avec 44 fig. — Leipzig, Breitkopf et Härtel.

SPAGNUOLI

Delgado Castilla A., *El Violin*. Apuntes historicos-fisicos de este instrumento y biografias de violinistas célebres. — Madrid, B. Rodriguez Serra. — Ptas 2.

TEDESCHI

Bühnenbilder, Bayreuther, Serie *Der flieg. Holländer*. Erste u. einzig autoris. farb. Reproduction der v. Hrn. Hofrath Prof. Max Brückner f. das Bayreuther Festspielhaus gemalten Originale. Gr.-4. — Greiz, G. Henning.

— *Serie Parsifal*. Gr.-4. — Greiz, G. Henning.

— *Serie Der Ring der Nibelungen*. Gr.-4. — Greiz, G. Henning.

Bulthaupt H., *Dramaturgie der Oper*. 2 neu arb. Aufl. Gr.-8. — Leipzig, Breitkopf.

Hanke R., *Kleine Beiträge zum Unterricht im Orgelspiele*. Gr.-8. — Innsbruck, Vereinsbuchh. u. Buchdr. in Komn.

Hofmann R., *Praktische Instrumentationslehre*. VII. Th., 2. Aufl. Gr.-8. — Leipzig, Dörffling u. Franke.

Höller G., *Orgelbegleitung zu den bei denhl. Aemtem volkommenden Wechselgesängen zwischen Priester u. Volk*. 4. unveränd. Aufl. Gr.-4. — Würzburg, F. X. Bucher.

Istel E., *Richard Wagner im Lichte e. zeitgenössischen Briefwechsels (1858 bis 1872)*. Gr.-8. — Berlin, Schuster u. Loeffler.

Jahre 100 Musikgeschichte. Gr.-8. — Berlin, Schuster u. Loeffler.

Krause E., *Vokalmusik-Kunstgesang. Historisches u. Pädagogisches*. Gr.-8. — Hamburg, C. Boysen.

Küffner K., *Die Musik in ihrer Bedeutung u. Stellung an den bayerischen Mittelschulen*. Gr.-8. — Nürnberg, C. Koch.

La Mara, *Musikalische Studienköpfe*. 5. Bd. Die Frauen im Tonleben der Gegenwart. 3. Aufl. Gr.-8. — Leipzig, Breitkopf.

Lehmann Lilli, *Meine Gesangskunst*. Gr.-4. — Berlin, Verlag der Zukunft.

Litzmann B., *Clara Schumann*. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern u. Briefen. 1 Bd. 1819-1840. Gr.-8. — Leipzig, Breitkopf.

Livonius, *L. van Beethoven*. Ein Gedenkblatt zum 75. Todestage des unsterbl. Meisters. Gr.-8. — Kiel, Lipsius u. Tischer.

Loevengard M., *Lehrbuch des Canons u. der Fuge*. Gr.-8. — Halensee-Berlin, Verlag Dreililien.

Mitterer J., *Praktische Chorsingschule.* 3. Aufl. Gr.-8. — Regensburg, A. Coppenrath.

Molitor R., *Die nach-tridentinische Choral-Reform zu Rom.* 2. Bd. *Die Choral-Reform unter Klemens VIII u. Paul V.* Gr.-8. — Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Pfleger J., *Die ersten Lectionen im Zitherspiel.* In-8. — Berlin, Berolina-Versand-Buchh.

Piel P., *Harmonie-Lehre.* 7. Aufl. Gr.-8. — Düsseldof, L. Schwann.

Renner J., *Moderne Kirchenmusik u. Choral.* G.-8. — Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Ritter H., *Allgemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte.* 3. 4. 5. 6. Bd. Gr.-8. — Leipzig, M. Schmitz.

Roack E., *Hoftheater-Erinnerungen.* In-8. — Annover, M. u. H. Chaper.

Roeder K., *Einführung in die Theorie der Tonkunst.* In-8. — Neuvied, Heuser.

Rollet H., *Beethoven in Baden.* Gr.-8. — Wien, Gerold's Sohn.

Schilling A., *Aus R. Wagners Jugendzeit.* 2. Aufl. In-8. — Berlin, C. Globig.

Schroeder-Hanfstaengl M., *Meine Lehrweise der Gesangkunst u. Elementartheorie im Wort u. Bild.* Gr.-4. — Meinz, B. Schott.

Schwabe F., *Die Frauengestalten Wagners als Typen des « Ewig Weiblichen ».* In-8. — München, F. Bruckmann.

Seidl A., *Moderne Dirigenten.* Gr.-8. — Berlin, Schuster u. Loeffler.

— *Kunst u. Kultur.* Essais Studien. Gr.-8. — Berlin, Schuster u. Loeffler.

Singet dem Herrn! Bundesharfe f. evangel. Jünglings- u. Männervereine. II. Bd. In-8. — Elberfeld, Westdeutscher-Jünglingsbund.

Tschaikowsky M., *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowsky's.* 6. Lfg. — Moskau, Jurgenson.

Wallfisch H., *Theoretisch-praktische Anleitung nach eigener Fantasie regelrecht zu musizieren u. m. geringen Vorkentnissen bekannte Melodien selbständig wiederzugeben u. richtig zu akkompagnieren.* 2. Aufl. Gr.-8. — Berlin, G. Cronbach.

Werner A., *Geschichte der Kantorei-Gesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürsten-Sachsen* (Publicationen der internationalen Musikgesellschaft). Gr.-8. — Leipzig, Breitkopf.

Wisz R., *Neue Pilgerharfe.* Eine Sammlg. geistl. Lieder f. gemischten Chor. 8. Aufl. In-8. — Basel, Rober.

Wolff C. A. H., *Die Elemente des deutschen Kunstgesanges.* Gr.-8. — Leipzig, Seemann Nachf.

INGLESI

Crowert F. J., *The story of the art of Music.* In-24. — New York, Appleton.

Dickinson E., *Music in the History of the Western Church.* With an Introduction on Religious Music among Primitive and Ancient Peoples. In-8. — London, Smith, Elder.

Le Couppey F., *Piano Teaching.* Advice to Pupils and Joung Teachers. Trans. by M. A. Bierstadt. In-16. — London, W. Reewes.

Mattewh J., *The Violin Music of Beethoven.* In-8. — London, « Strad ».

Parry C. H. H., *The music of Seventeenth Century* (Oxford History of Music, vol. 3). In-8. — London, Clarendon Press.

Sykes T. P., *The Teacher's Manual of School Music.* In-8. — London, Schofield.

Upton George P., *Musical pastels.* In-8. — New York, Mc. Clurg.

— *The Standard light operas, their plots and their music.* In-16. — New York, McClurg.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Bellando Domenico. — 6 *Composizioni* per Organo: *Offertorio* — *Cantilena* — *Allegretto* — *Meditazione* — *Scherzo* — *Benedicamus Domino.* — Torino. M. Capra.

Bottazzo Luigi. — Op. 141. Salmo 109. « *Dixit dominus* » a due voci simili con accompagnamento d'organo. — Torino. M. Capra.

Calegari Carlo S. — Op. 221. *Ave Maria.* Mottetto a quattro voci dissimili — Torino. M. Capra.

Centola Ernesto. — *Technik des Violinspiels.* — Leipzig. Breitkopf e Härtel.
La quinta parte di questo pregevole manuale d'esercizi si riferisce allo studio degli intervalli, dita parallele ed alternate e diverse scale ad una, due o tre ottave con pedale di tonica o di dominante.

Cipolla Giovanni. — *Trio* per Organo. — Torino. M. Capra.

Duparc Henri. — *Composizioni* per Canto e Pianoforte: *La Vie Antérieure* (Ch. Baudelaire) — *Soupir* (Sully-Prudhomme) — *Chanson triste* (Jean Lahor) — *Élégie* (Thomas Moore). — Paris. E. Baudoux.

Erb M. J. — Op. 21. *Sonate* in *E moll* für P.forte und Violine. — Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger.
È in tre tempi: Allegro, Minuetto e Allegro finale. Di stile sobrio in disegni ritmici; in complesso la composizione si sostiene con buon effetto.

Frugatta Giuseppe. — Op. 46. *Fantaisie et Fugue* pour Piano. — Lyon. Janin Frères.
Nella Fantasia si sente il fare melodico caro al Frugatta, questa volta però un po' superficiale; ben più caratteristica è la Fuga sia nel tema che nella condotta degli episodi e nella stretta conchiude con vigoroso effetto.

Gentilli D. — *Scale, terze, arpeggi e cadenze* per Violino. — Trieste. C. Schmidl.

Gromis Charles. — *Quartetto (La magg.)* per 2 Violini, Viola e Violoncello. — Leipzig. Ernest Eulenburg.

Hägg I. Ad. — Album: 16 *Leichtere Clavierstücke.* — Leipzig. Fr. Hofmeister.
Melodici e di piacevole lettura.

Liszt Fr. — *Maseppa*. Symphonische Dichtung für das P.forte zu 2 Händen bearbeitet von L. Stark. — Leipzig. Breitkopf und Härtel.

Mac-Dowell E. A. — Op. 19. *Vier Stücke* für P.forte: *Waldesstille* — *Träumerei* — *Spiel der Nymphen* — *Driadentanz*. — Leipzig. C. F. Kahnt Nachfolger.

Piuttosto di effetto che serî di pensiero.

Nicholl H. W. — Op. 35. *Symphonische Preludien und Fugen* für die Orgel. — Leipzig. C. F. Peters.

Sono due numeri: il primo in *La bemolle* maggiore, l'altro in *Sol* maggiore. In entrambi il tema della Fuga serve pure di base al preludio, e forse il pensiero si presenta meglio nello stile fugato grazie alla maestrìa del forte contrappuntista; e se alla correttezza del comporre s'accompagnasse un po' di colore, maggiore sarebbe il diletto.

Pisani Antonio. — *Fuga* a tre parti per Organo od Armonio. — Torino. M. Capra.

Pozzolo Eusebio. — Tre *Tantum ergo* per coro ad una voce con accompagnamento d'Organo. — Torino. M. Capra.

Rheinberger Josef. — *Zwei Lieder mit Clavierbegleitung*. — Leipzig. F. E. C. Leuckart.

Le due melodie « Die Moos-Rose » e « Janua Coeli », postume e pubblicate per cura di L. Adolphe Coerne, senza avere particolare importanza, sono di getto e di stile facile.

Reger Max. — Op. 60. *Zweite Sonate* in *D moll* für Orgel.

Op. 63. *Monologe*. Zwölf Stücke für Orgel. — Leipzig. F. E. C. Leuckart.

Quando si pensi all'attività del Reger ed al progresso dimostrato nelle sue recenti produzioni s'ha da riconoscere l'importanza di questo giovane artista messosi in prima linea specie nella musica d'organo; la quale, appartata finora dalle varie tendenze moderne e serrata per lo più in un'accademica correttezza, viene dal Reger incitata a nuova vita e a nuovi mezzi di espressione. Ed è quanto ammiriamo nella Sonata in *Re* minore dove lo stile sempre più raffinato e il magistero della polifonia quasi lasciano supporre un contrapposto nelle forme della composizione classica a quelle libere di Strauss. Dell'opera 63 abbiamo sott'occhio solo il primo fascicolo: *Preludio, Fuga, Canzone, Capriccio*: pagine più accessibili e pur degne come la Sonata dell'attenzione di chi ama l'arte grande.

Shumann Georg. — Op. 28. *Liebesfrühling*. Ouverture für grosses Orchester. — Leipzig. Breitkopf e Härtel.

La vivacità, la scorrevolezza nello svolgimento delle idee fanno di questa *ouverture* una composizione riuscita.

Steingass Johann. — Op. 5. *Ave Maria*. Offertorium ad tres voces aequales comitante Organo. — Torino. M. Capra.

Tschaïkowsky P. — Op. 39. *Jugend-Album*. — Leipzig und Zürich. Gebrüder Hug.

Questi 24 pezzi, facili e, salvo qualcuno, di piacevole lettura, sono riveduti e diteggiati da Ad. Ruthardt.

Autori antichi.

Bach. - *Brandenburgisches Concert* N. 3.

— *Brandenburgisches Concert* N. 6. — Leipzig. Ernest Eulenburg.

Quest'edizione nel piccolo formato delle note partiture di Payne è curata da Fritz Steinbach con un'introduzione di A. Smolian, il quale richiama l'importanza di un genere di musica raramente ammesso all'esecuzione.

Cramer J. B. — Op. 95. *Études de style et de technique* pour le Piano. — Bruxelles. I. B. Katto.

Annunciamo la presente edizione curata dal professor Adolphe F. Wouters colla competenza che già gli valse lode.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

✢ MEMORIE ✢

La jeunesse de Rameau.

(*Suite et fin*. Voir vol. X, fasc. 1°, pag. 62, ann. 1903).

IV.

Le premier ouvrage que Rameau fit paraître après ses *Pièces de clavecin* de 1724 fut le NOUVEAU | SYSTÈME | DE MUSIQUE | THÉORIQUE | où l'on découvre le Principe de toutes les Règles nécessaires à la Pratique | Pour servir d'Introduction au Traité de l'Harmonie | par Monsieur RAMEAU | cy-devant Organiste | de la Cathédrale de Clermont en Auvergne | De l'Imprimerie | De Jean-Baptiste-Christophe Ballard | Seul Imprimeur du Roy pour la Musique. A Paris | Au Mont-Parnasse | M.DCC.XXVI. | Avec privilège du Roy (1). La comparaison de cet

(1) In 4 de VIII-114 p., et 3 ff. non chiffrés à la fin, pour la table et l'extrait du privilège ordinaire des Ballard. Cet ouvrage parut dans les derniers mois plutôt qu'au commencement de 1726, puisque l'on remarque dans sa préface une citation du *Mercure de France* du mois de février 1726, relative au P. Castel et à sa démonstration géométrique du clavecin oculaire. Le premier écrit du P. Castel sur ce sujet avait été inséré dans le *Mercure de France* de novembre 1725, pp. 2552 à 2577, sous ce titre: « Clavecin pour les yeux, avec l'art de peindre les sons, et toutes sortes de pièces de musique. Lettre écrite de Paris le 20 février 1725 par le R. P. Castel, Jésuite, à M. Decourt, à Amiens ». L'article auquel Rameau renvoie, à la p. V de son *Nouveau Système*, parut dans le *Mercure* de février 1726, pp. 277 à 292; il est intitulé « Démonstration géométrique du clavecin pour les yeux et pour tous les sens, avec l'éclaircissement de quelques difficultés, et deux nouvelles observations, par le P. Castel, Jésuite ». On en trouve la continuation dans le vol. de mars 1726, pp. 455 et suiv. Le vol. d'avril contient, aux pp. 655 et suiv., une « Lettre (anonyme) écrite au P. Castel sur le clavecin oculaire »; le vol. de mai, pp. 871 et suiv., la « Réponse du P. Castel »; le vol. de juillet, pp. 1537 et suiv., une nouvelle « Lettre du R. P. Castel sur le clavecin oculaire ».

ouvrage avec le *Traité de l'harmonie* qui l'avait précédé de quatre ans montre combien, en ce court espace de temps, les conceptions théoriques de Rameau s'étaient affermies et précisées, et quelle joie d'inventeur heureux il avait ressentie, en trouvant dans les conversations et les écrits des physiciens que le séjour de Paris lui permettait de connaître, la confirmation de ses plus chères hypothèses. La publication du *Traité de l'harmonie* avait attiré sur Rameau l'attention des géomètres; nous avons vu plus haut avec quel enthousiasme s'était prononcé le P. Castel, dans les *Mémoires de Trévoux*; un membre de l'Académie des Sciences, J.-J. Durtous de Mairan, avait été en décembre 1723 le censeur désigné pour la formalité de l'obtention du permis d'imprimer, utilisé en 1724 par Rameau pour ses *Pièces de clavecin*; des relations personnelles s'étaient nouées entre l'artiste et le physicien, qui avaient échangé leurs vues sur la théorie musicale (1): ainsi avaient été portées à la connaissance de Rameau les découvertes de Sauveur.

Ces découvertes pouvaient presque passer pour anciennes déjà, puisque l'illustre savant, créateur et parrain de l'Acoustique (2), en avait commencé l'enseignement verbal dès 1696, et que ses Mémoires imprimés avaient paru de 1700 à 1713 (3). La séparation de l'art

---

(1) C'est ce qui résulte de ce passage de la *Génération harmonique ou Traité de musique théorique et pratique*, de Rameau, 1737, p. 3: « Il y a dix ou douze ans que M. de Mairan m'expliqua son idée (sur les résonnances simultanées de plusieurs sons), d'après son Mémoire de 1720 ».

(2) « M. Sauveur a pensé que la science des sons étoit un païs encore peu connu. Il a trouvé cette science plus vaste, à mesure qu'il y faisoit plus de progrès, il a cru qu'elle méritoit aussi bien que l'Optique, un nom particulier, et il l'a appelée *Acoustique* ». (*Hist. de l'Acad. des Sciences*, année 1700, p. 134.

(3) La première rédaction du système de Sauveur forme, sous le titre de *Traité de la Théorie de la musique par M. Sauveur*, un vol. manuscrit in-4 de 193 ff., daté de 1697, et qui renferme, selon toute apparence, le cours dicté l'année précédente (Bibl. Nat., ms. fr., nouv. acq., 4674). — La bibliographie de ses travaux imprimés se dresse ainsi qu'il suit: *Acoustique. Sur la détermination d'un son fixe*, dans: *Hist. de l'Acad. des Sc.*, année 1700, pp. 134 à 143. — *Sur un nouveau système de musique*, id., *Hist.*, 1701, pp. 121 à 137. — *Système général des intervalles des sons et son application à tous les systèmes et à tous les instruments de musique*, dans: *Mémoires de l'Acad. des Sc.*, 1701, p. 299 à 366. — *Sur l'application des sons harmoniques aux jeux d'orgues*, dans: *Hist.*, id. 1702, pp. 90 à 92, et *Mémoires*, id. 1702, pp. 316 à 336. — *Sur les systèmes tempérés de musique*, dans: *Hist.*, id. 1707, pp. 117 à 120. —

et de la science était trop tranchée pour que le jeune musicien pût à ce moment recueillir d'un tel événement scientifique autre chose qu'une notion vague; pendant son premier séjour à Paris, pendant ses pérégrinations en province, et tandis qu'il rédigeait à Clermont son *Traité de l'harmonie*, Rameau n'avait point abordé l'étude directe des travaux de Sauveur et de ses collègues de l'Académie des Sciences; dès le commencement de son second établissement à Paris, leur lecture redoubla son activité d'écrivain, et son ardeur à développer des doctrines qui lui paraissaient absolues et indiscutables, parce qu'il leur découvrait un fondement réel dans des lois jusque là devinées plutôt que connues de lui.

L'observation du phénomène des battements, la détermination d'un son fixe, l'analyse de sons harmoniques, la découverte des « nœuds » et de « ventres » des ondulations sonores, avaient été les nouveautés fécondes du système de Sauveur, qui les avait inutilement surchargées d'une prétendue réforme de la notation et d'une série de dénominations des notes de la gamme, destinée à un immédiat oubli. De ce vaste ensemble, Rameau devait avant tout détacher, comme d'une utilité directe pour la démonstration de son système, l'observation et l'analyse des sons harmoniques. Dès le premier chapitre de son nouvel ouvrage (1), il s'appuie donc sur le fait que Sauveur avait ainsi annoncé: « En méditant sur les phénomènes du son, on me fit remarquer que, surtout la nuit, on entendoit dans les longues cordes, outre le son principal, d'autres petits sons qui étaient à la douzième et à la dix-septième de ce son » (2). Ni Sauveur, ni Rameau ne pouvaient deviner les futurs résultats d'une expérience bornée aux

---

Méthode générale pour former les systèmes tempérés de musique et du choix de celui qu'on doit suivre, dans: *Mémoires*, id., pp. 203 à 222. — *Sur les systèmes tempérés de musique*, dans: *Hist.*, 1711, pp. 79 et 80. — *Table générale des systèmes tempérés de musique*, dans: *Mémoires*, ibid., 1711, pp. 309 à 318. — *Sur les cordes sonores et sur une nouvelle détermination du son fixe*, dans: *Histoire*, ibid., 1713, pp. 68 à 75. — *Rapports des sons des cordes d'instruments de musique aux flèches des cordes, et nouvelle détermination des sons fixes*, dans: *Mémoires*, ibid., 1713, pp. 324 à 348. Une *Lettre écrite à l'occasion d'un nouveau système de musique qui a pour auteur M. Sauveur*, fut insérée dans *Le Mercure galant* de mai 1704, pp. 297 et suiv.

(1) Rameau, *Nouveau Système*, etc., pp. 17 et suiv.

(2) *Mém. de l'Acad. des Sciences*, année 1701, p. 300.

seuls moyens de l'oreille, et de laquelle en s'aidant d'appareils ingénieux les physiciens du XIX^e siècle devaient déduire l'analyse du timbre. Rameau en tirait seulement la justification de sa Basse fondamentale, et il poussait presque un cri de victoire en constatant la conformité des faits scientifiques avec ses intuitives doctrines: « Si, dit-il, la Basse fondamentale proposée dans le *Traité de l'harmonie* paroît aux musiciens un objet digne de leur attention, que n'en présumeront-ils pas, lorsque par leur propre expérience ils seront convaincus qu'elle leur est naturelle, qu'elle leur suggère tout ce qu'ils imaginent en Musique, et qu'en un mot son Principe subsiste dans leur voix mêmes? Il y a effectivement en nous un germe d'harmonie, dont apparemment on ne s'est point encore aperçu. Il est cependant facile de s'en apercevoir dans une corde, dans un tuyau, etc., dont la Resonance fait entendre trois sons à la fois; puisqu'en supposant ce même effet dans tous les Corps sonores, on doit par conséquent le supposer dans un son de notre voix, quand même il n'y serait pas sensible; mais pour en être plus assuré, j'en ay fait moi-même l'expérience, et je l'ay proposé à plusieurs Musiciens qui, comme moy, ont distingué ces trois sons différents dans un son de leur voix; de sorte qu'après cela, je n'ay pas douté un moment que ce ne fût là le véritable principe d'une Basse fondamentale, dont je ne devois encore la découverte qu'à la seule expérience » (1).

Rameau reprenait donc avec une confiance de plus en plus entière et d'une manière de plus en plus affirmative quelques-unes des idées émises dans son précédent traité, et notamment celle de la Basse fondamentale, sans laquelle, disait-il, on ne trouverait jamais le principe de l'accompagnement, et sans laquelle personne auparavant n'avait pu mettre d'accord l'oreille et la raison: « non, ajoutait-il, que cette remarque puisse diminuer le mérite de nos grands musiciens, je crois au contraire qu'elle doit servir à le relever, puisque malgré les mauvais principes qu'ils ont reçu de leurs premiers maîtres, ils ont porté leur art à un très haut degré de perfection ». Un orgueil légitime le portait à jeter en quelque sorte un défi à l'opinion: « Si cependant quelques jaloux de la réputation de ces premiers Maîtres vouloient se mettre en devoir de la défendre, je les

(1) Rameau, *Nouveau Système*, p. iij.

prie de s'en expliquer hautement et de ne pas se contenter de dire leurs raisons à des personnes qui ne sont pas en état de les combattre, ny peut-être même de les concevoir: une dispute sur un pareil sujet ne peut être que très instructive, et il est de l'intérêt de tous les musiciens qu'on la rende publique » (1).

La dispute souhaitée ne se produisit pas aussi tôt que le bouillant auteur le désirait. Il est resté peu de traces de l'effet produit par la publication du *Nouveau Système*. Après un assez long délai, — en mars 1728, — les *Mémoires de Trévoux* en donnèrent un compte-rendu (2), dont les dernières lignes constataient l'indifférence générale: « Il faut espérer que de si beaux exemples réveilleront l'émulation de quelques savants, et que nos *Mémoires* ne seront pas les seuls où l'on applaudira à des vues si utiles pour la perfection d'un si bel Art, que des principes si simples et si féconds érigent désormais en science ». L'article, rédigé par le même écrivain que celui de 1722, c'est-à-dire par le P. Castel (3), n'était pas moins élogieux, et regrettait seulement qu'« un style trop profond et trop savant » mît les ouvrages de Rameau « hors de la portée du plus grand nombre des lecteurs ». Le bienveillant critique appelait ainsi d'avance l'abrégé de d'Alembert.

La même année 1726, pendant laquelle Rameau publia son *Nouveau Système*, marqua dans sa vie privée une date capitale, celle de son mariage. Le 25 février, il épousa, à Paris, une jeune fille, plus jeune que lui de vingt-quatre ans et avec laquelle, malgré cette énorme différence d'âge et malgré surtout les aspérités de son caractère, il vécut toujours « en parfaite intelligence ». Jal a ainsi résumé le texte de l'acte de mariage, d'après les registres de l'église Saint-Germain l'Auxerrois: « Le lundi 25e fevrier 1726, Jean-Philippe Rameau, bourgeois de Paris, âgé de quarante-trois ans, fils de deffunt Jean Rameau, vivant bourgeois de Dijon, et de Claudine de Martinecourt, de la paroisse Saint-Eustache, conduisit au pied de

(1) Rameau, *Nouveau Système*, p. viij.

(2) *Mémoires de Trévoux*, mars 1728, pp. 472 à 481.

(3) « ...Il y a quelques années que, touchez de la beauté du système d'harmonie proposé par cet Auteur, nous nous empressâmes d'y applaudir dans ces Mémoires... », ibid., p. 472. — Des extraits de l'article de 1722 sur le *Traité de l'harmonie* ont été cités dans le chapitre précédent.

l'autel de Saint-Germain l'Auxerrois Marie-Louise Mangot, agée de dix-huit ans passés, fille de Jacques Mangot, bourgeois de Paris, et de Françoise Delozier, demeurant rue Bailleul » (1).

Le titre de bourgeois, uniquement adopté dans cet acte pour qualifier Rameau, son père, et son beau-père, a trompé Jal sur la profession de Jacques Mangot, en qui il n'a pas cru devoir soupçonner un musicien. Rameau, dit-il, « regarda autour de lui, et ses yeux s'arrêtèrent sur une jeune fille appartenant à la bourgeoisie. Il n'avait pas recherché l'alliance d'un artiste. Peut-être d'ailleurs le hasard avait-il été plus intelligent qu'il n'aurait pu l'être lui-même », etc. (2). La vérité est qu'au contraire les Mangot formaient, comme les Rameau, une famille de musiciens. Lorsque, en décembre 1731, les musiciens de Paris firent célébrer à Saint-Germain l'Auxerrois la messe annuelle pour le repos des âmes de leurs confrères décédés, la liste des défunts de l'année contenait le nom de Mangot (3): ce n'est pas se hasarder beaucoup que de vouloir y reconnaître le beau-père de Rameau. D'autres documents nous présentent vraisemblablement un fils de Jacques Mangot, en la personne de Jacques-Simon Mangot, qui fut nommé le 5 mars 1718 « hautbois et musette de Poitou » dans le corps de musique des écuries du roi, en remplacement de Jean Hotteterre, et qui démissionna en 1738 au profit de l'un des Chédeville (4). La femme de Rameau avait elle-même « beaucoup de talents pour la musique, une forte jolie voix et un bon goût de chant » (5). Elle en donna des preuves à la cour, dans les « Concerts de la Reine », où elle interpréta en 1734 et en 1740, deux rôles dans des opéras de son mari. A des dates que nous n'avons pas pu toutes connaître, trois enfants naquirent de ce mariage: un fils aîné, Claude-François, né et baptisé le 3 août 1727, et deux filles, Marie-Louise et Marie-Alexandrine. Les parrain et marraine de Claude-François avaient été son oncle « Claude Rameau, organiste à Dijon, représenté par Jacques

---

(1) Jal, *Dictionn. crit. de biogr. et d'hist.*, p. 1036.

(2) Jal, loc. cit.

(3) *Mercure de France*, décembre 1731, p. 2888.

(4) Bibl. Nat., ms. Clair. 814 et ms. fr. 7683. — J. Ecorcheville, *Quelques documents sur la musique de la grande écurie du roi*, dans les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, t. II.

(5) Maret, *Éloge hist. de Rameau*, p. 74, note 55.

Mangot, bourgeois de Paris », et sa grand' mère « Françoise de Lozier, femme dudit Jacques Mangot ». Le baptême eut lieu en l'église Saint-Germain l'Auxerrois, le père du nouveau-né, « Jean-Philippe Rameau, bourgeois de Paris », demeurant « rue des Deux-Boules » (1).

Cette indication du domicile de Rameau en 1727 est d'une grande importance pour déterminer la date de deux œuvres publiées sans millésime, et sur le frontispice desquelles son adresse est donnée « rue des Deux Boules, aux Trois Rois » : ce sont le livre de *Cantates* contenant *le Berger fidèle* et *Aquilon et Orithie*, et les *Nouvelles Suites de pièces de clavecin*. Il n'est, croyons-nous, ni inutile, ni impossible de fixer plus exactement qu'on ne l'a fait jusqu'ici, à quel moment de sa vie Rameau les fit graver et mettre en vente.

Les actes que Jal a résumés nous ont appris que Rameau demeurait au moment de son mariage, en février 1726, sur la paroisse Saint-Eustache, et lors de la naissance de son fils aîné, en août 1727, sur la paroisse Saint-Germain l'Auxerrois, rue des Deux Boules (2). D'autre part M. Malherbe cite des exemplaires de la seconde édition des *Pièces de clavecin* qui portent avec la date 1731, l'adresse manuscrite « l'auteur, rue de Richelieu près l'hôtel de la Paix », ou l'adresse imprimée « l'auteur, rue Saint-Honoré, proche la rue de l'Échelle » (3). La partition d'*Hippolyte et Aricie* gravée en 1733 indique le domicile du musicien « rue du Chantre ». Enfin, M. Malherbe a lu sur des exemplaires des mêmes *Pièces de Clavecin*, avec la date 1736, l'adresse « à l'hôtel d'Effiat, rue des Bons Enfants » (4). C'est là que Rameau demeurait l'année suivante, lorsqu'il ouvrit un cours de composition (5) et qu'il mourut le 12 septembre 1764, comme en fait foi son acte de décès (6).

(1) Jal, *Dictionn. crit.*, p. 1036.

(2) L'acte de mariage, tel que Jal l'a abrégé, ne dit pas en quelle rue demeurait Rameau sur la paroisse Saint-Eustache : ce ne pouvait pas encore être rue des Deux Boules, puisque cette rue était située sur la paroisse Saint-Germain l'Auxerrois. Voy. Lebeuf, *Hist. de la ville et de l'anc. diocèse de Paris*, édit. Cocheris, t. I, p. 34.

(3) *Œuvres complètes de Rameau*, t. I, p. xxxv.

(4) *Ibid.*

(5) *Mercure de France*, décembre 1737, p. 2648. — *Guide musical* du 31 juillet 1898.

(6) Jal, *Dictionn. crit.*, p. 1036.

Il est donc hors de doute que Rameau n'habita rue des Deux Boules que pendant l'intervalle compris entre 1726-1727 et 1731, et que les œuvres sur lesquelles on lit cette adresse ne peuvent avoir été publiées que pendant cet espace de temps.

Si de plus nous nous souvenons que Rameau, dans sa lettre du 25 octobre 1727 à Houdar de La Motte, mentionne la cantate *l'Enlèvement d'Orithie* comme n'ayant pas encore été gravée, nous devrons placer entre les derniers mois de 1727 et l'année 1731 la publication du livre de Cantates. L'intervalle entre 1731 et 1736, proposé par M. Malherbe (1), ne peut donc pas être accepté, eu égard au domicile de Rameau: et la mort, en 1733, de l'éditeur François Boivin, chez lequel se vendait l'ouvrage (2) empêcherait aussi de prendre en considération une date postérieure.

L'absence, dans le livre de Cantates, d'une reproduction du privilège, n'est donc pas regrettable, car le compositeur devait simplement faire usage du privilège obtenu le 7 janvier 1724, pour une durée de huit ans, et qui n'était pas encore périmé; il lui avait été accordé à la fois pour « plusieurs cantates, pièces de clavecin et autres pièces instrumentales » et pour des ouvrages théoriques; tout en restant valable, il n'exemptait pas de la formalité de la censure les œuvres munies d'un texte littéraire; nous croyons donc reconnaître le livre de Cantates de Rameau dans cette mention du Registre des permis d'imprimer, qui porte la date du 23 novembre 1727: « Cantates. Présenté par *** (3). Distribué à M. Danchet » (4). Gravé aussitôt après l'approbation du censeur, le volume aurait paru dans le courant de l'année 1728, ce qui s'accorderait exactement avec le passage du *Mercure de France* qui mentionne l'exécution par M^elle^ Lemaure, au Concert Spirituel du 22 novembre 1728, d'une « nouvelle can-

---

(1) *Œuvres complètes de Rameau*, t. III, p. xxiii.

(2) François Boivin mourut en 1733. Son nom figure parmi ceux des musiciens décédés en cette année, pour le repos de l'âme desquels une messe de Requiem fut célébrée en l'église de l'Oratoire de la rue Saint-Honoré le 14 décembre 1733. Voy. *Mercure de France*, déc. 1733, t. I, p. 2731. — Sa veuve continua son commerce. Le nom de Boivin se trouve en 1733 au frontispice des Sonates de Leclair; celui de la Veuve Boivin en 1734, au titre des Pièces de Clavecin de Février.

(3) L'auteur des paroles est anonyme.

(4) Pour la censure. — Bibl. Nat., ms. fr. 21, 995, fol. 121, n° 1483.

tate », *le Berger fidèle*, « de la composition du Sieur Rameau » (1). Le titre du petit recueil (où ne se trouvaient que deux cantates, *le Berger fidèle* et *Aquilon et Orithie*) était ainsi libellé: CANTATES | FRANÇOISES | À VOIX SEULE | Avec Simphonie | COMPOSÉES | PAR | M[r] RAMEAU | *Gravées par M[elle] Roussel* | Le prix est de 3 l. 12 s. | LIVRE PREMIER | SE VEND À PARIS | CHEZ L'AUTEUR, rue des Deux boules aux Trois Roix | LE S[r] BOIVIN, rue S[t] Honoré à la Règle d'or | LE S[r] LECLERC, rue du Roule à la Croix d'or | Avec privilège du Roy (2).

Le second ouvrage publié par Rameau pendant le temps de son habitation rue des Deux Boules est le livre de clavecin qui parut sans date, sous ce titre: NOUVELLES SUITES | DE | PIECES DE CLAVECIN | COMPOSÉES | PAR M[r] RAMEAU | avec des remarques sur les différents genres de musique | *Gravées par M[elle] Louise Roussel* | Le prix broché 6 l. | A PARIS | Chez l'Auteur, rue des deux Boules aux trois Rois | Le S[r] Boivin, M[d] rue S[t] Honoré à la Règle d'Or | Le S[r] Leclerc, M[d] rue du Roule à la Croix d'Or | Avec Privilege du Roy (3). Toutes les pièces publiées par Rameau pour le clavecin seul appartiennent donc à la période de sa vie qui précéda la composition et la représentation de son premier opéra.

Aussi charmantes dans leur ensemble qu'ingénieuses dans leurs détails, les pièces de ce nouveau livre attestaient une complète maturité d'invention et d'écriture et pouvaient, avec celles de 1724, se placer parmi les chefs d'œuvre de la musique de clavecin. Elles étaient précédées de « Remarques sur les pièces de ce Livre et sur les differens genre de musique », dans lesquelles, tout en renvoyant à son précédent recueil pour les agréments et le doigter (4), Rameau

---

(1) *Mercure de France*, novembre 1728, p. 2509.

(2) In-4 de 40 p. Exemplaires à la Bibl. Nat. et à la Bibl. du Conservatoire de Paris. Un fac-simile du titre a été donné dans le tome III des *Œuvres complètes* de Rameau.

(3) In-fol. obl. de 2 ff. et 29 p. de musique gravée. — Toutes les raisons exposées ci-dessus au sujet des *Cantates* sont valables pour les *Nouvelles Suites* et placent leur publication entre 1727 et 1731, au lieu de 1736, date proposée par M. Malherbe.

(4) « On ne peut se dispenser de consulter la table des agréments, et ce qui concerne la méchanique des doigts sur le clavecin, dans mon livre de pièces qui a précédé celui-ci ».

s'expliquait au sujet de quelques innovations introduites dans la notation (ou, disait-il, la tablature), afin de rendre plus logique, ou plus clair à la vue, le rôle des deux mains dans l'exécution. Il imaginait notamment de marquer leur alternance par la direction des queues. D'autres recommandations concernaient le mouvement, que l'on n'avait encore aucun moyen d'indiquer sûrement, et pour lequel il aimait mieux voir ses interprètes pécher par le trop de lenteur, que par le trop de vitesse. Enfin il s'étendait avec complaisance, mais non sans une certaine inquiétude du jugement public, sur les passages des deux pièces *l'Enharmonique* et *la Triomphante*, où il avait essayé d'appliquer un genre de modulation basé sur l'emploi du quart de ton, emploi fictif pour l'oreille sur un instrument tempéré, mais dont il espérait cependant rendre l'effet sensible « par la succession inattendue des différentes modulations qui dans leur passage exigent nécessairement ce quart de ton ». Il avait même composé toute une pièce dans ce genre qu'il proposait d'appeler « Diatonique Enharmonique, en ce que l'un des deux genres n'y a lieu qu'à la faveur de l'autre »; dissuadé par ses amis de la publier, de peur que « tant de singularités » ne vinssent à « révolter les oreilles accoutumées au beau Diatonique de Lully », il avait tourné son humeur inventive et passablement combative vers d'autres timidités de l'opinion, et il s'était amusé à insérer deux octaves de suite dans quelques-unes de ses pièces, « exprès pour désabuser ceux qu'on a pu prévenir contre l'effet de ces deux octaves ».

A la suite de la reproduction des trois livres de clavecin de Rameau, les éditeurs de ses *Œuvres complètes* ont ajouté cinq morceaux extraits des *Pièces en Concert* de 1741, réduits pour le clavecin seul par l'auteur; une pièce intitulée *la Dauphine*, composée en 1747 et dont le manuscrit autographe existe; et enfin, sept morceaux contenus en copie anonyme dans un volume de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, qui renferme en tout vingt-cinq pièces, dont deux (*l'Entretien des muses* et *les Tendres plaintes*) tirées du livre de Rameau de 1724. Ce motif a paru suffisant aux éditeurs pour faire parmi les vingt-trois autres pièces un choix de sept morceaux, admis heureusement « sous toutes réserves »: car six d'entre eux nous sont connus comme appartenant à d'autres auteurs.

De ces sept morceaux, deux sont sans titres; les autres s'appellent *la Victoire*, *la Sensible*, *la Villeroy*, *l'Orageuse* et *la Zaïde*. Ce dernier titre suffit à désigner le véritable auteur de la pièce qui le porte. Le 3 septembre 1730 fut représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique le ballet héroïque *Zaïde*, *reine de Grenade*, paroles de La Marre, musique de Royer; la partition en fut gravée, et plusieurs années après le musicien en détacha, pour le réduire en pièce de clavecin, un morceau qu'il nomma « la Zaïde, rondeau », et qu'il plaça dans son Premier livre de Pièces de Clavecin, publié en 1746 (1); le même livre contient également *la Sensible*, rondeau, identique au morceau admis sous le même titre dans le tome I des *Œuvres complètes* de Rameau.

Quatre autres des sept morceaux en question, *la Victoire*, *la Villeroy* et les deux pièces sans titre, appartiennent au claveciniste Duphly, qui les publia dans ses trois premiers livres de Pièces de Clavecin (2): *la Victoire* est placée en tête du second livre, qui est tout entier dédié à Madame Victoire de France, fille de Louis XV, née en 1733; dans le même volume se trouve *la Villeroy*; la seconde des deux pièces sans titre des *Œuvres complètes* de Rameau s'appelle *la Vanloo* dans le premier livre de Duphly; l'autre forme, dans son troisième livre, le « Menuet II » d'une petite composition divisée en deux parties. Duphly, qui passe pour un élève de Dagin-

(1) Pièces | de Clavecin | Premier Livre | Dédié | *à Mesdames* | de France | composé | par Mr Royer | Ordinaire de la Musique du Roy | Et Maître de Musique des Enfans de France | Gravé par Labassé | A Paris | Chés l'Auteur | rue Ste Anne près la rue des Orties | Mme Boivin, Mde, rue St Honoré, à la Règle d'Or | Le Sr Le Clerc, rue du Roule, à la Croix d'Or | Avec Privilege du Roy | M.DCC.XLVI. In fol. *La Zaïde* se trouve à la p. 4. On la trouvait à la p. 102 de la partition du ballet de ce nom, gravée en 1739.

(2) Pièces de | clavecin | dédiées | *à Monseigneur le duc* | d'Ayen | *composées* | *par* | Mr Du Phly | gravées par Melle Vandome | A Paris | Chez l'auteur, rue de la Verrerie a la porte cochère vis-à-vis la rue du Coq | Madame Boivin... | Le sieur Le Clerc... | Avec privilège du Roy. In fol., sans date. Second Livre, etc., avec dédicace à Madame Victoire de France, dont cette œuvre « a déjà rempli quelques momens de loisirs ». Troisième Livre, etc. Le nom de Bayard a remplacé à l'adresse celui de Mme Boivin. Quatrième Livre... dédié à la Marquise de Juigné... A Paris, au bureau d'abonnement musical, etc. La Bibl. Nat. possède les quatre livres; celle du Conservatoire, les trois premiers.

court, et qui était très renommé à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle comme maître de clavecin, n'a pas été oublié par Farrenc dans le *Trésor des pianistes*: le tome XIX de cette collection contient le Premier livre de Duphly, intégralement reproduit: *la Vanloo* y figure donc sous le nom de son véritable auteur.

Nous n'avons pas découvert jusqu'ici de renseignements relatifs à la pièce intitulée *l'Orageuse*.

On a pu remarquer qu'après avoir soigneusement indiqué en 1706, en 1722 et en 1726, aux frontispices de ses premières *Pièces de clavecin*, de son *Traité de l'harmonie* et de son *Nouveau Système*, les postes qu'il occupait ou qu'il avait occupés comme organiste, Rameau ne fit pas suivre son nom de mentions semblables lorsqu'il publia ses *Pièces* de 1724, et ses *Cantates* et ses *Nouvelles Suites*, de 1728 à 1731. Il agit de même en 1726 et en 1727 pour la rédaction de son acte de mariage et de l'acte de baptême de son fils. Cette abstention, que rend plus significative le défaut de toute allusion au talent d'organiste de Rameau chez les écrivains de la même période et notamment chez Nemeitz (1), semble prouver que le maître ne possédait alors aucun orgue.

Ce n'était pas cependant qu'il eût volontairement abandonné ce côté de sa profession: on le voit, au contraire, en 1727, se mettre sur les rangs pour obtenir l'emploi d'organiste de la paroisse St-Paul, rendu vacant par la mort de Buterne. Depuis Fontenai et De Croix jusqu'à Fétis, M. Pougin et M. Malherbe, les biographes de Rameau, à de rares exceptions près, se sont passé et repassé du concours de Saint-Paul une narration « traditionnelle », erronée quant à la date (1717 au lieu de 1727), quant à la présence de Marchand (qui était en Allemagne en 1717 et qui n'assista pas à l'épreuve en 1727), erronée peut-être bien encore quant aux détails du triomphe de Daquin. Ce malencontreux récit, devenu par la surcharge des déductions la source de multiples erreurs, a été enfin réfuté par

---

(1) Nemeitz, *Séjour de Paris*, Leide, 1727, in-8, pp. 350 et suiv., nomme un grand nombre de musiciens qu'il connaît tous personnellement, étant lui-même amateur de musique: il ne fait pas mention du nom de Rameau.

M. Henri Quittard (1), qui, ayant relevé dans l'un des registres de l'église Saint-Paul, à la date du 28 avril 1727, cette note: « Le sieur Dacquin, organiste, est nommé au lieu du sieur Buterne », a rétabli le véritable millésime. A cette « brève mention » ne se bornent pas, comme l'a cru notre confrère, les renseignements contenus dans la série des registres des délibérations de la fabrique de l'église paroissiale de Saint-Paul; le « compte-rendu officiel et détaillé » du concours, que M. Quittard regarde comme perdu, y existe deux fois, en original et en copie, et donne tout ensemble la date exacte du concours, les noms des deux juges musiciens et ceux des quatre candidats:

« Du vingt-huit avril mil sept cent vingt sept, six heures de relevée, en l'assemblée tenue au bureau de l'œuvre à l'occasion du concours pour l'orgue de ladite Eglise et paroisse de Saint-Paul entre les sieurs Rameau, Vaudry, Coprin [Couperin] et Dacquin, qui se sont presentez à cette fin et ont touché ladite orgue en presence de M. De Lalouette ancien Maître de Musique de Notre-Dame, et de M. Folio, Maître des Enfans de chœur de ladite paroisse Saint-Paul; et en laquelle assemblée se sont trouvés Monsieur le Curé, Monsieur le lieutenant civil, Messieurs de Monflambert, Besnard, marguilliers, et Dubois, De Laleu, greffier, anciens marguilliers; après avoir pris l'avis des sieurs Lallouette et Folio, a esté fait choix de la personne dudit sieur Daquin pour organiste de Saint-Paul [au lieu et place de deffunct Monsieur Buterne organiste de ladite paroisse (2)], auquel sera donné estat de ses devoirs et avec lequel sera passé contract contenant les conditions sous lesquelles sa nomination a esté faicte. — Signé: d'Argouges (3), Fagnin de Monflambert, N. P. Gueret, curé vic. gén., Dubois, Bénard, De Laleu greff. » (4).

Nous ignorons combien de temps au juste après cet échec Rameau fut nommé organiste de l'église Sainte-Croix de la Bretonnerie, dépendance d'un monastère et prieuré des frères de la Sainte-Croix,

---

(1) H. Quittard, *Les années de jeunesse de Rameau*, dans la *Revue d'Hist. et de crit. mus.*, mai 1902, p. 215.

(2) Les mots placés entre crochets sont en marge dans l'original.

(3) Lieutenant-civil.

(4) Arch. Nat., LL 892, fol. 87 (original), et LL 893, fol. 75 v° (copie).

dits « frères Croisiers » (1). Le seul témoignage contemporain que nous ayons recueilli se trouve dans les éditions de 1732 et 1736 du petit calendrier intitulé *l'Agenda du voyageur*, où sont énumérées jour par jour les fêtes religieuses et civiles qui se célébraient à Paris. D'après le volume de 1732, l'Exaltation de la Sainte-Croix « est solemnisée (le 14 septembre) en l'Eglise Sainte-Croix de la Bretonnerie, avec exposition et sermon. Les amateurs de musique y vont pour entendre toucher l'orgue par un excellent maître, à qui le public est redevable d'un savant Traité de l'harmonie et d'un Nouveau système de musique qui se trouve in 4° chez M. Ballard, au Mont Parnasse. C'est M. Rameau » (2).

L'édition de 1727 du même almanach ne contenait pas cette mention: mais celle de 1736 la répète en ajoutant à la suite du nom de Rameau ce détail inconnu de tous ses biographes: « Il est aussi l'organiste des Jésuites du Collège » (3). En 1738, d'après un autre calendrier, il tenait encore l'orgue de Sainte-Croix de la Bretonnerie, mais il avait été remplacé chez les Jésuites par Février (4).

Ses premiers succès au théâtre n'avaient donc pas mis fin à sa carrière de virtuose et à ses services dans l'église. Mais dans la période qui nous occupe, c'est-à-dire entre son retour à Paris et la représentation d'*Hippolyte et Aricie*, entre 1722 et 1733, les leçons de clavecin et d'accompagnement formèrent certainement le noyau de sa célébrité et le plus clair de ses revenus. Sa réputation sous ce rapport s'était solidement établie, à l'aide même parfois des discussions que sa méthode avait fini par soulever et qu'il avait, nous

---

(1) Sur ce monastère, dont il ne subsiste plus, dans le Paris actuel, que le nom d'une rue du quartier des Archives, où il était situé, voy. Lebeuf, *Hist. de la Ville et de tout le diocèse de Paris*, édit. Cocheris, t. I, p. 93; le vol. de *Rectifications et additions* au même ouvr., par F. Bournon, p. 63, et le ms. fr. 16848 de la Bibl. Nat., fol. 30 et suiv.

(2) *L'Agenda du Voyageur, ou calendrier des fêtes et solennités de Paris, dressé en faveur des étrangers pour l'année bissextile 1732, par M. S. de Valhebert*, Paris, 1732, in-8, p. 43.

(3) *Ibid.*, année 1736, p. 40 et p. 47. Les années 1727, 1732 et 1736 de ce rare petit almanach sont à la Bibl. Nat. — Aucun volume n'en avait paru entre 1732 et 1736.

(4) *Calendrier historique, avec le journal des cérémonies et usages qui s'observent à la cour, à Paris et à la campagne*, Paris, 1738, in-8.

l'avons vu, ardemment désirées. Dans le courant des années 1729 et 1730, plus de soixante-et-dix pages du *Mercure de France* furent remplies par le récit et les commentaires d'une « conférence sur la musique », conférence « contradictoire », dirait-on aujourd'hui, qui s'était tenue entre « deux musiciens assez renommés », le 8 mai 1729, « chez un particulier dont la fille est habile au clavecin » (1). Quoique les deux adversaires ne soient nommés ni l'un ni l'autre, il est aisé de reconnaître Rameau dans « le premier musicien », défendant pied à pied sa doctrine de la basse fondamentale et son application à l'accompagnement, contre les critiques réitérées du « second musicien »; il nous paraît vraisemblable de désigner, en ce dernier, Bournonville, plutôt que tout autre rival de Rameau dans le professorat. C'est lui, en effet, que La Borde a appelé « le meilleur maître d'accompagnement de son temps », en ajoutant ces lignes significatives: « Le grand Rameau en faisait le plus grand cas, quoique sa méthode fût entièrement opposée à celle de Bournonville, et nous avons joui bien des fois du plaisir de les entendre se disputer, mais d'une manière qui ne pouvait qu'être utile à l'instruction de ceux qui les écoutaient » (2).

La polémique soutenue dans le *Mercure* hâta l'achèvement d'un ouvrage que Rameau méditait depuis un certain temps. Cet ouvrage, présenté à la censure le 28 octobre 1731 (3), et muni d'un privilège

(1) *Mercure de France*, juin 1729, tome II, pp. 1281 et suiv., *Conférence sur la musique*. — ibid., octobre 1729, pp. 2369 et suiv., *Examen de la conférence sur la musique*. — Ibid., février 1730, pp. 253 et suiv. *Observations sur la méthode d'accompagnement pour le clavecin qui est en usage, et qu'on appelle Echelle ou Règle de l'octave*. — Ibid., mars 1730, pp. 489 et suiv., *Plan abrégé d'une méthode nouvelle d'accompagnement pour le clavecin*. — Ibid., mai 1730, pp. 880 et suiv., *Réponse du second musicien au premier musicien auteur de l'Examen inséré dans le Mercure d'octobre 1729*. — Ibid., juin 1730, tome II, pp. 1337 et suiv., *Réplique du premier musicien à la réponse du second insérée dans le Mercure du mois de mai dernier*. — A cette polémique se rattache encore l'article anonyme de Rameau: *Lettre de M.*** à M.*** sur la musique et Explication de la Carte générale de la Basse fondamentale*, qui parut dans le *Mercure de France* de septembre 1731, pages 2127 et suiv.

(2) La Borde, *Essai sur la mus.*, t. III, p. 394.

(3) « 28 octobre 1731. Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin et pour l'orgue. Présenté par le sieur Rameau. Distribué à M. Gallyot. Approuvé. P. S. [permission simple] à l'auteur ». Bibl. Nat., ms. fr. 21996, fol. 97 v° (Registre des permis d'imprimer).

obtenu le 9 novembre pour une durée de trois ans, parut au commencement de l'année suivante, sous ce titre: DISSERTATION | SUR LES DIFFERENTES | METODES | D'ACCOMPAGNEMENT | POUR LE CLAVECIN, OU POUR L'ORGUE | AVEC LE PLAN | *d'une nouvelle Metode, etablie sur une Mechanique des | Doigts, que fournit la succession fondamentale de | l'Harmonie:* | ET À L'AIDE DE LAQUELLE | On peut devenir sçavant Compositeur, et habile | Accompagnateur, même sans sçavoir lire la | Musique. | *Par Monsieur* RAMEAU. | Le prix est de Trois livres | A PARIS | Chez le Sieur BOIVIN, à la Règle d'or, rue Saint Honoré | Le Sieur LE CLAIR, à la Croix d'or, rue du Roule | M.DCC.XXXII. | *Avec approbation et privilege du Roy* (1).

La mode qui se répandait de plus en plus dans la société française d'accompagner au clavecin, c'est-à-dire de réaliser une basse chiffrée, ou d'improviser les accords nécessaires au soutien d'une voix ou d'un instrument solo, avait mis au premier rang des préoccupations des maîtres de musique le moyen d'amener rapidement leurs élèves mondains à pouvoir se tirer tant bien que mal d'affaire dans un exercice de ce genre. Où l'oreille ne suffisait pas, chacun s'ingéniait à trouver une « routine » facile à retenir, une formule courte et qui ne fatiguât ni l'attention ni la patience des amateurs. Telle avait été l'origine de la « règle de l'octave »; tel était le but de nombreux volumes plus propres, selon Rameau, « à répandre les ténèbres que la lumière ». Dix ans écoulés depuis la rédaction de son *Traité de l'harmonie* avaient affermi sa confiance en lui-même, affranchi son jugement de toute timidité à l'égard des usages établis, augmenté sa hardiesse à les remplacer par ses inventions personnelles. Il consacrait donc une partie de sa *Dissertation* à la critique des méthodes précédentes; puis il en proposait une autre, déduite de sa théorie du renversement des accords, enseignée mécaniquement en un doigter par tierces, différent de celui qu'il préconisait pour l'exécution des pièces, et il se faisait fort de conduire en six mois à la pratique d'une « harmonie complète et régulière », une personne même qui n'aurait « jamais touché un clavecin ». Un nouveau chiffrage des accords, avec substitution des sept lettres A-G, « seules

(1) In-4 de 2 ff. et 64 pp.

usitées en Allemagne et en Angleterre », aux dénominations compliquées de la vieille solmisation, *A mi la*, *G ré sol*, etc., que l'on s'entêtait à conserver en France, étaient les corollaires de sa réforme.

Malgré l'intérêt passionné que Rameau portait aux études théoriques, et malgré les succès moraux et matériels que lui avaient valu ses ouvrages et sa clientèle d'élèves, les horizons de la pédagogie et de la philosophie musicale ne pouvaient suffire à borner son génie. L'opéra, but ordinaire des ambitions de tous les compositeurs français, était aussi le point de mire que visaient ses plus ardents désirs. A la recherche d'un poète qui voulût bien l'aider de son talent et de son influence, il avait, le 25 octobre 1727, adressé au vieil académicien Houdar de La Motte la lettre dont nous avons cité quelques passages, et dans laquelle, en termes pressants, il luttait contre une méfiance causée par sa supériorité même:

« Quelques raisons que vous ayez, Monsieur, pour ne pas attendre de ma musique théâtrale un succès aussi favorable que de celle d'un auteur plus expérimenté en apparence dans ce genre de musique, permettez-moi de les combattre, et de justifier en même temps la prévention où je suis en ma faveur, sans prétendre tirer de ma science d'autres avantages que ceux que vous sentirez aussi bien que moi devoir être légitimes.

« Qui dit un savant musicien entend ordinairement par là un homme à qui rien n'échappe dans les différentes combinaisons des notes; mais on le croit tellement absorbé dans ces combinaisons, qu'il y sacrifie tout, le bon sens, l'esprit et le sentiment. Or, ce n'est là qu'un musicien de l'école où il n'est question que de notes, et rien de plus: de sorte qu'on a raison de lui préférer un musicien qui se pique moins de science que de goût. Cependant, celui-ci, dont le goût n'est formé que par des comparaisons à la portée des sensations, ne peut tout au plus exceller que dans certains genres, je veux dire dans des genres relatifs à son tempérament. Est-il naturellement tendre? il exprime la tendresse. Son caractère est-il vif, enjoué, badin, etc.? sa musique pour lors y répond. Mais sortez-le de ces caractères qui lui sont naturels, vous ne le reconnaîtrez plus. D'ailleurs, comme il tire tout de son imagination, sans aucun secours de l'art par ses rapports avec ses expressions, il s'use à la fin. Dans son premier feu, il étoit tout brillant; mais ce feu se consume à

mesure qu'il veut le rallumer, et l'on ne trouve plus chez lui que des redites ou des platitudes.

« Il seroit donc à souhaiter qu'il se trouvât pour le théâtre un musicien qui étudiât la nature avant de la peindre, et qui, par sa science, sût faire le choix des couleurs et des nuances dont son esprit et son goût lui auroient fait sentir le rapport avec les expressions nécessaires..... »

Si nous avons cru devoir, après tant d'autres biographies, citer ce long fragment, c'est que ce plaidoyer du compositeur pour lui-même renferme à la fois la plus claire définition de ses propres tendances dans la musique dramatique, et la réfutation, applicable au temps présent, d'un préjugé toujours tenace, celui du prétendu antagonisme de l'inspiration et de la science. Passant ensuite des idées générales à leur démonstration personnelle, Rameau, dans la seconde partie de sa lettre, invitait Houdar de La Motte à s'informer des cantates, des pièces de clavecin, des motets, du divertissement des Sauvages, qu'il avait publiés ou fait exécuter auparavant, et qu'il regardait comme des indices suffisants de ses capacités pour le théâtre (1). Sa démarche resta cependant sans résultat, soit que le littérateur « arrivé » eût définitivement refusé de compromettre sa plume dans une collaboration chanceuse avec un musicien inconnu à l'Opéra, soit simplement que, ayant dépassé depuis longtemps la soixantaine, il préférât jouir de son repos et ne plus affronter les hasards de la scène (2).

Cet échec et d'autres semblables sur lesquels n'existent que de vagues assertions, ne découragèrent point Rameau. En 1731, grâce à l'entremise de ses amis les « géomètres » ou plutôt peut-être à celle du fermier-général Le Riche de La Pouplinière, il crut tenir un librettiste en la personne de Voltaire: et si enfin, trois ans plus tard, il réussit à vaincre les doutes de Pellegrin, ce fut pour beaucoup à l'aide de l'efficace protection du même personnage. La lettre

(1) Nous avons cité ces passages dans les chapitres précédents et donné une liste des ouvrages où la lettre de Rameau se trouve reproduite en entier.

(2) Antoine Houdar de La Motte, né le 15 janvier 1672, mourut le 26 décembre 1731. On consultera sur sa vie et ses écrits le volume de M. Paul Dupont, *Un poète philosophe au commencement du XVIII*e *siècle, Houdar de La Motte*, Paris, 1898, in-8.

de Piron à Maret, dont nous avons plus haut reproduit une page, nous a montré l'inventeur de la basse fondamentale se promenant aux Tuileries pour aller « mieux représenter à la table de quelque gros financier », etc. A la table s'était ajouté, dit-on, un logis dans la belle habitation de Passy, où La Pouplinière hébergeait toute une troupe d'artistes et de gens de lettres. Rameau donnait à la femme de son Mécène des leçons de clavecin ; le dimanche, il touchait l'orgue de la chapelle ; les jours de spectacle, il tenait le clavecin ou dirigeait l'orchestre ; le nom de « la La Poplinière », qu'il donna à l'une des pièces en concert de son recueil de 1741, est une sorte de dédicace témoignant de sa gratitude : et bien que l'on ne possède pas le texte de l'acte du baptême de sa dernière fille, il semble, d'après ses prénoms de Marie-Alexandrine, qu'elle eût eu pour parrain le fermier-général, Alexandre Le Riche de La Pouplinière. La suspension des concerts de Passy, en 1748, après l'éclatante rupture du ménage de La Pouplinière, n'interrompit que pour bien peu d'années les relations musicales de Rameau avec l'opulent financier. Elles reprirent avec la réorganisation de l'orchestre, vers 1750, et ne se ralentirent, si l'on en croit Maret, qu'après l'installation chez le fermier-général d'un autre compositeur, peut-être Gossec, vers 1757 (1).

Il serait très vraisemblable de supposer que La Pouplinière fut en 1731 le négociateur d'une collaboration dont la première trace se trouve dans une lettre de Voltaire à Thieriot, du 1er décembre 1731 : « Quand Orphée-Rameau voudra, je serai à son service. Je lui ferai airs et récits, comme sa muse l'ordonnera. Le bon de l'affaire, c'est qu'il n'a pas seulement les paroles telles que je les ai faites. Il y a vingt canevas que je crois qu'il a perdus et moi aussi ». En juin 1733, cependant, le livret n'avait pas encore été soumis au prince de Carignan, duquel dépendait l'administration de l'Opéra (2) ;

---

(1) Maret, *Éloge hist. de Rameau*, note 35, p. 64. — Vtsse de Janzé, *Les Fermiers d'autrefois, Fermiers généraux*, p. 101 et suiv. — *Mémoires de Marmontel*, édit. 1804, t. I, p. 296 et p. 312. — *Mémoires de Mme de Genlis*, édit. 1825, t. I, pp. 81 et suiv. — Maurice Bourges, dans la *Rev. et gaz. mus. de Paris*, du 11 juillet 1839, s'est livré, selon sa coutume, à la pure fantaisie, en rapportant à l'exil de Mme de la Pouplinière en 1748 la pièce de Rameau *les Tendres plaintes*, publiée en 1724.

(2) Lettre de Voltaire à Berger du mois de juin 1733.

on ne le trouve mentionné qu'au 6 juillet 1734, sans nom d'auteur, sous le titre de « Samson, tragédie pour être mise en musique », dans le registre des permis d'imprimer (1), et en 1736 il s'en fallait de beaucoup que le double travail du poète et du musicien fût terminé. L'histoire de la composition laborieuse et de l'avortement final de cet ouvrage est donc en réalité postérieure à la représentation d'*Hippolyte et Aricie*, qui est bien certainement le premier opéra de Rameau, et à l'apparition duquel nous devons arrêter notre étude.

Joseph-Nicolas Pellegrin, littérateur de talent, mais littérateur famélique, « à qui il eût suffi peut-être de posséder quelques écus pour obtenir le renom d'un grand poète », était né à Marseille en 1663 et avait porté la robe des religieux Servites, en séjournant dans le Levant comme aumônier, avant de venir à Paris en 1704 et d'obtenir par la protection de M^me^ de Maintenon et par le mérite d'un poème couronné à l'Académie française, un bref de translation dans l'ordre de Cluny ; grand rimeur de cantiques et de noëls, il s'était en 1711 imprudemment aventuré à écrire pour la foire Saint-Laurent une pièce « par écriteaux », *Arlequin à la guinguette*, qui lui avait valu ce à quoi il pouvait s'attendre, une interdiction de célébrer la messe. La privation de ses maigres revenus ecclésiastiques l'avait jeté dans le théâtre et surtout dans le livret d'opéra, où bientôt il recueillit « la plus honnête part de l'héritage de Quinault ». Il travailla en premier lieu pour Salomon (*Médée et Jason*, 24 avril 1713), puis pour Bertin, Batistin, La Coste, Villeneuve, Colin de Blamont et Montéclair, qui lui dut, en 1732, le beau poème de *Jephté* (2).

Cet ouvrage excita une vive sensation sur une scène où personne encore n'avait osé porter des personnages bibliques. Le cardinal de

---

(1) Bibl. Nat., ms. fr. 21996, fol. 178. Le censeur désigné fut Raguier, et non, comme on l'a dit, Fontenelle.

(2) Sur Pellegrin, voyez les deux études de M. de Bricqueville, *Le livret d'opéra de Lully à Gluck*, et *Un librettiste au siècle dernier, l'abbé Pellegrin*, dans les *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, année 1886, pp. 161 et 280. — Ch. Barthélemy, *Un Abbé à l'Opéra*, en trois articles, dans *la Cronique musicale*, tome X, 1875, — et les *Œuvres complètes de Rameau*, t. VI, pp. xxxiv et suivantes.

Vintimille, archevêque de Paris (1), s'émut et réussit à faire suspendre les représentations, qui furent d'ailleurs permises dès qu'une plus ample information eut fait mieux juger et de l'ouvrage et de l'effet qu'il produisait sur les auditeurs. Rameau avait été immédiatement de ceux que frappaient la nouveauté et la beauté de *Jephté*. En reproduisant les lignes où Beffara rapporte que l'audition de cet opéra décida l'auteur du *Traité de l'harmonie* à écrire pour le théâtre lyrique, M. Malherbe a cru devoir appliquer cette assertion à la composition du *Samson* de Voltaire plutôt qu'à celle d'*Hippolyte et Aricie* (2). Nous sommes d'un avis différent et nous pensons que, déjà en possession du canevas de Voltaire, Rameau fut vivement attiré vers Pellegrin par le poème de *Jephté*, et s'empressa, soit directement, soit par l'entremise de La Pouplinière, de lui demander un livret. La source à laquelle Beffara, de toute évidence, avait puisé son récit, attribue plutôt à la musique de Montéclair qu'au poème de Pellegrin l'impression et la détermination de Rameau: c'est un petit article du *Mercure*, occasionné en 1761 par une reprise de *Jephté*: « La musique de cet opéra, il y a vingt-cinq ans (3), paroissoit nouvelle et d'un ton auquel on n'étoit pas accoutumé. Une circonstance que le public apprendra peut-être avec plaisir, doit rendre cette musique précieuse aux vrais connaisseurs. C'est elle qui, de l'aveu du célèbre M. Rameau, a été la cause occasionnelle des chefs d'œuvre dont il a enrichi notre théâtre lyrique. Ce grand homme entendit *Jephté*; le caractère noble et distingué de cet ouvrage le frappa, par des points analogues apparemment à la mâle fécondité de son génie. Il conçut dès ce moment que notre musique dramatique était susceptible d'une nouvelle force et de nouvelles beautés. Il forma le projet d'en composer; il osa être créateur. Il n'en convient pas moins que *Jephté* procura *Hippolyte et Aricie* » (4).

Rameau vivait encore lorsque le *Mercure* raconta cette anecdote; il vivait encore et ne protesta point, lorsqu'en 1763 le petit almanach

---

(1) M. de Bricqueville a fait remarquer l'erreur des écrivains qui disent « le cardinal de Noailles », sans prendre garde que ce prélat était mort depuis 1729.

(2) *Œuvres complètes de Rameau*, t. VI, p. L.

(3) Le *Mercure* se trompe, et devrait dire vingt-neuf ans.

(4) *Mercure de France*, mars 1761, p. 153.

les Spectacles de Paris fit le récit du billet de garantie exigé par Pellegrin pour le cas où *Hippolyte et Aricie* ne réussirait pas, et déchiré dès qu'une audition d'essai, chez La Pouplinière, lui eut révélé à quel exceptionnel collaborateur il avait livré ses vers.

La première représentation du premier opéra de Rameau eut lieu le 1er octobre 1733. Le maître avait cinquante ans. Sa jeunesse s'était prolongée jusqu'au seuil de la vieillesse, puisque les conventions du langage maintiennent à un artiste le titre de « jeune compositeur » tant qu'il n'a pas développé ou épuisé tous ses dons. Le long silence, qui eût été mortel à un talent moins vigoureux, n'avait en lui pas éteint, mais concentré, la flamme du génie. Libre enfin de la faire éclater au grand jour, Rameau entrait subitement dans la gloire. Nous ne le suivrons pas dans cette seconde et triomphale moitié de sa carrière: mais nous serions heureux d'espérer qu'en travaillant à éclairer davantage les données encore très incomplètes d'une partie de son histoire, nous avons réussi à retenir l'attention de ses admirateurs, et à exciter chez quelques lecteurs le désir de mieux comprendre son œuvre, en connaissant mieux sa vie.

MICHEL BRENET.

Precedenti del Melodramma.

Sommario.

I.

Come fino dai più antichi tempi la musica fu sempre in grado maggiore o minore congiunta con la drammatica, così è omai accertato che quando questa nel medio evo e nei primi secoli della nostra letteratura volgare fu ristretta alle devozioni e alle rappresentazioni sacre non abbandonò tale ornamento. Resta tuttavia oscuro in quale modo e in quale misura la musica entrasse a far parte di simili spettacoli, ma certamente non è da credere ad alcun accompagnamento musicale prolungato, bensì che vi si intromettesse qualche canzonetta o laude, come pare sia da intendere anche nella *Rappresentazione dei SS. Giovanni e Paolo* di Lorenzo il Magnifico, del 1471, nel prologo della quale l'Angelo dice:

> Senza tumulto stien le voci chete
> Massimamente poi quando si canta.

Dell'ornamento della musica non vollero privarsi i primi informi tentativi della nuova drammatica profana in sul finire del secolo decimoquinto. Infatti nel primo di tali drammi, l'*Orfeo* del Poliziano, rappresentato a Mantova nello stesso anno 1471, alla canzone d'Aristeo,

al coro delle Driadi, alla preghiera d'Orfeo agli spiriti infernali e al coro delle Baccanti mise le note un tal Germi, di cui manca ogni notizia, sì come Giampietro della Viola, pure a Mantova nel 1486, a quella *Rappresentazione di Febo e Pitone* o *di Dafne* da me di recente pubblicata (1).

Se nessuna notizia abbiamo di quella *Conversione di S. Paolo* di un Francesco Beverini che il cardinale Riario avrebbe fatta rappresentare a Roma con accompagnamento musicale nel 1480 (2), sappiamo invece che parte non indifferente ebbero musica e canto in quella festa detta *di Paradiso*, opera del Bellincioni, fatta a Milano nel 1489, e in altre consimili (3). Parimenti in tutte quelle così dette commedie e farse e ecloghe che si rappresentarono in quelli anni e nei seguenti per lo più nelle Corti, troviamo che in qualche modo la musica ebbe sempre parte; così, per esempio, nella farsa del Sanazzaro rappresentata in Napoli il 4 marzo 1492, *Letizia viene accompagnata da tre compagne che suonavano la viola, cornamusa, flauto e una ribecca;* nell'*Amicizia*, commedia di Jacopo Nardi, data nel 1494, quattro stanze furono *cantate sulla lira davanti alla Signoria* di Firenze; nella *Panfila* del Pistoia, rappresentata a Ferrara nel 1499, furono canzonette alla fine degli atti, e altrettanto sarà avvenuto per altri di quei drammi mescidati e di quelle ecloghe cortigiane per cui andarono famose le corti di Urbino, di Ferrara e di Mantova.

« In ogni tempo », osservò già Giovan Battista Doni (4), « si è costumato di frammettere alle azioni drammatiche qualche sorte di cantilena, o in forma d'intermedii tra un atto e l'altro, o pure dentro l'istesso atto per qualche occorrenza del soggetto rappresentato..... Conviene però sapere che quelle melodie sono molto differenti dalle odierne che si fanno in istile comunemente detto recitativo..... e non hanno che fare niente con la buona e vera musica teatrale ». Infatti

---

(1) Per nozze Tedeschi-Cavalieri, Firenze, Arte della Stampa, 1902.

(2) Cfr. ADEMOLLO, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo,* Roma, 1888, pag. 2 e n.

(3) Cfr. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano* [2], Torino, Loescher, 1891, II, pag. 141 e segg.

(4) SOLERTI, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei,* Torino, Bocca, 1903, pagg. 207-8.

proprio in quelli anni tra il finire del secolo decimoquinto e il principio del decimosesto, si veniva affermando l'influsso dei fiamminghi e con essi si iniziava quel connubio fra le parole e la musica che, se doveva compiersi soltanto un buon secolo appresso, appariva fino da allora con un sapore di novità e di freschezza di fronte alle antiche forme irrigidite. L'avvertimento del Doni va adunque inteso con misura e riflettendo che egli aveva già uditi i trionfi della musica rinnovellata dalla Camerata fiorentina; non è però da sprezzare tutto ciò che si ebbe prima, e quando verso il 1510 si diffuse il madrigale drammatico, trovò larga applicazione sulle scene.

Mentre i traduttori e commentatori della *Poetica* d'Aristotele e i trattatisti della poetica nostra non si trovavano d'accordo nel definire quale e quanta parte avesse la musica nella drammatica antica, l'usanza s'imponeva, attori e popolo non ne volevano far senza e i trattatisti ne prendevano atto e quando poi erano anche autori non si dimenticavano di questo prezioso elemento per divertire. Così il Trissino, ad esempio, nella *Sesta divisione della Poetica* (1), non ammette se non il canto del coro, sia nella tragedia come nella commedia, ma è costretto a notare che « invece di questi tali cori, ne le commedie che oggidì si rappresentano, vi inducono suoni e balli et altre cose, le quali dimandano *intermedi*, che sono cose diversissime da la azione de la commedia, e talora v'inducono tanti buffoni e giocolari che fanno un'altra commedia, cosa inconvenientissima e che non lascia gustare la dottrina de la commedia..... ». Ma quando si rappresentò la *Sofonisba*, tragedia di lui, nel 1562, « le musiche furono divine » (2).

Il Giraldi Cinzio discute a lungo sul coro greco e anche sulla melodia nella tragedia (3) e quando nota che il coro antico divideva le parti o atti soggiunge: « La qual distinzione si fa oggidì appresso noi colle musiche che si fanno al fine degli atti, allora che la scena riman vuota. Non nel cospetto degli spettatori, facendo sorgere nel mezzo della scena colla macchina i musici, come si vide

(1) *Opere*, Verona, Vallarsi, 1729, II, pagg. 96-122.

(2) Morsolin, *Giangiorgio Trissino*, Firenze, Le Monnier, 1894, pag. 76.

(3) G. B. Giraldi Cinzio, *Scritti estetici*, Milano, Daelli, 1864, vol. II, pagine 52-58.

nella meravigliosa scena che fece il signor Duca Alfonso per la rappresentazione delle ..... edie, ovvero che si odano dalla parte di dietro della scena, onde non si vede persona, e con questo modo è più facile e più in uso; ma l'altro è più dilettevole, per non dire maraviglioso, specialmente se i musici sono vestiti da ..... o da mus..... o da poeti, o con altri novi abiti convenevoli alla materia che si tratta sulla scena » (1).

Che cosa poi egli facesse in pratica ci sfugge: ma è un fatto che nella stampa della sua tragedia l'*Orbecche* (2) avanti l'argomento si legge questa nota: « Fu rappresentata in Ferrara in casa dell'Autore l'anno 1541 prima all'Illustrissimo Sig. il Sig. Ercole II Duca IV di Ferrara: dopo agl'Illustriss. e Reverendissimi Signori il Sig. Cardinale di Ravenna ed il Sig. Cardinal Salviati. La rappresentò Mess. Sebastiano Clarignano da Montefalco. *Fece la Musica Mess. Alfonso della Viuola*. Fu l'Architetto et il Dipintore della Scena Mess. Girolamo Carpi da Ferrara ».

Nè di musica fu privo quel tentativo di far cosa nuova nella drammatica nostra che piacque allo stesso Giraldi con l'*Egle*, poichè al medesimo modo si legge in fronte alla prima stampa (3): « Fu rappresentata in casa dello autore l'anno MDXLV una volta a XXIII di febbraio et unaltra a IIII di marzo all'Illustriss. Signore il S. Hercole II da Esti Duca IIII et all'Illustriss. et Reverendiss. Cardinale Hippolito II suo fratello. La rappresentò M. Sebastiano Clarignano da Monte Falco. *Fece la Musica M. Antonio dal Cornetto*. Fu l'Architetto ed il Pittore della Scena M. Girolamo Carpi da Ferrara. Fece la spesa l'Università delli Scolari delle Leggi ».

Sempre ignoriamo quale estensione avessero queste musiche, e se, oltre ai cori, anche accompagnassero altre parti. A questa ipotesi più larga lascia adito quanto scrisse il Dolce a proposito della rappresentazione di due sue tragedie. Di quella della *Marianna*, del 1565, così narra:

« È avvenuto adunque, che prima, essendo, come per prova, recitata in casa del Mag. e dottiss. S. Sebastiano Erizzo, senza non pur

(1) *Op. cit.*, pag. 72.

(2) In Vinegia, per gli figliuoli di Aldo, 1543, 8°.

(3) *Egle* | *Satira di* M. Giovan | Battista Giraldi Cinthio | *da Ferrara*; in-8°, s. n. tip., ma si crede dell'anno 1545 medesimo.

la Musica e lo apparato della Scena, che sono poste da Aristotele come parti principali e necessarie alla favola, ma senza ancora i vestimenti, ella fu comunemente lodata da trecento e più gentiluomini che vi si erano raunati per udirla. Et essendo dipoi recitata con gli abiti, *col canto*, e con gli ornamenti convenevoli nel palazzo dell'eccellentissimo S.r Duca di Ferrara, quantunque la prima volta per la gran moltitudine fusse turbato il rappresentarla, la seconda fu confermato il giudicio primiero » (1).

E della recita delle *Troiane* avvenuta l'anno seguente 1566, dice:

« ...Onde onorandola e di bellezza di scena e di splendidezza di vestimenti e di *eccellenza di musica*, per comun giudizio, perfettamente: e (che è più) sciegliendo recitanti per ogni loro qualità rari, la favola è riuscita tale, che, se non da tutti, almeno dalla maggior parte de gl'intendenti è stata giudicata lodevolmente ». E quanta efficacia avesse omai l'uso è dimostrato da ciò che, contrariamente a tutte le poetiche e a tutte le regole, le *Troiane* ebbero altresì degli intermedi che furono messi in musica dal celebre Claudio Merulo, al quale il Dolce indirizzò un sonetto, che è stampato con la tragedia, e col pubblico ebbe a scusarsi a questo modo:

« Quantunque gli antichi non facessero intermedii alle Tragedie, servendo in vece di ciò i Cori; nondimeno essendo a' que' bellissimi intelletti, che n'ebbero il carico, piaciuto, che l'autore facesse per questo ufficio alcuni versi: et essendo essi intermedi, sì per la perfezion della musica, come per l'arte di appresentarli commodamente e con dignità, ottimamente piaciuti: ci è paruto di darvi a leggere anco gl'istessi versi, come che essi fosser fatti solamente per servire alla musica e non perchè legger si dovessero » (2).

Le frasi *fece la musica; col canto; eccellenza di musica*, che ricorrono ne' tre luoghi sopra riferiti, non autorizzano a restringere musica e canto ai soli cori; all'incontro stanno le affermazioni dei trattatisti e parecchie altre notizie, principalissima quella della fa-

(1) *Marianna. Tragedia di* M. LODOVICO DOLCE *recitata in Vinegia nel palazzo dell'Eccellentiss. S. Duca di Ferrara con alcune rime e versi del detto.* In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLXV, 8°.

(2) *Le Troiane. Tragedia di* M. LODOVICO DOLCE *recitata in Vinegia M.D.LXVI. Con Privilegio.* In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLXVI.

mosa recita dell'*Edipo* del Giustiniani fatta nel 1585 al teatro Olimpico di Vicenza, a proposito della quale Filippo Pigafètta scriveva in una lettera che « il coro era formato di quindici persone, sette per parte ed il capo loro nel mezzo, il quale coro in piacevol parlare ed armonia adempì l'ufficio suo », e la musica di esso coro, composta da Andrea Gabrielli, ci rimane in un rarissimo libretto (1). Parimenti sappiamo che furono musicati i cori della *Canace* dello Speroni, e la musica era conosciuta ancora alla metà del secolo decimottavo, ma a me non riuscì d'averne notizia (2).

Nè diversamente accadeva per le commedie; già alla rappresentazione della prima di esse in prosa, la *Calandria*, data in Urbino nel 1513, non furono dimenticate dal Castiglione nella nota lettera in cui descrisse l'apparato: « le musiche bizzarre di questa Commedia tutte nascoste e in diversi lochi »; nè diversamente è da supporre che si facesse per le rappresentazioni alla corte di Leone X, come sappiamo che parte importante ebbe la musica per quella di Lione del 1548 (3). Il Machiavelli non si peritò d'introdurre lo spunto di una canzonetta nel testo della *Mandragola*, la quale non mancò d'intermedi (1525), come non ne mancò alcuna delle tante commedie di quel secolo decimosesto, sì che è cosa presso che superflua enumerarne pur una (4). E neppure la musica si limitò agli intermedi;

---

(1) *Chori in Musica composti da* M. Andrea Gabrieli *sopra li Chori della Tragedia di Edippo Tiranno. Recitati in Vicenza l'anno MDLXXXV con solennissimo apparato et novamente data alle stampe.* Venezia, Angelo Gardano, 1588; esempl. incompleto nella Bibl. del Seminario di Padova. — Cfr. in questa *Rivista*, vol. IX (1902), pag. 505.

(2) La notizia è data da A. Quirini in prefazione al t. II delle *Prose e Poesie* di Antonio Conti, Venezia, Pasquali, 1739-1756.

(3) Solerti, *La rappresentazione della « Calandria » a Lione nel 1548*, nella *Miscellanea d'Ancona*. Firenze, Barbèra, 1902.

(4) Cfr. Angeli U., *Notizie per la storia del teatro a Firenze nel secolo XVI specialmente circa gli intermezzi*. Modena, Namias, 1891. — Le ricerche dell'Angeli vanno dal 1539 al 1569, tralasciando soltanto delle commedie importanti di ricordare *La Flora* dell'Alamanni (1556) che ebbe gli intermedi da Andrea Lori. Il lavoro andrebbe continuato specialmente per le rappresentazioni più famose in occasione di nozze del 1579, 1584 e 1586. Per le feste del 1589 che segnano un punto capitale nell'evoluzione, cfr. il mio articolo su *Laura Guidiccioni Lucchesini ed Emilio de' Cavalieri*, in questa *Rivista musicale*, vol. IX (1902), pagg. 797 e segg.

intorno al 1555 don Nicola Vicentino condannando in un suo trattato l'uso invalso d'innestare nelle messe madrigali e villotte e canzonette francesi dice: « che il tempio di Dio par quasi sia diventato luogo da recitare cose lascive e riduculose, come se 'l si fùsse in una scena, ov'è lecito recitare ogni sorta di musica da buffoni ridiculosa e lasciva » (1).

Quale importanza a poco a poco assumessero gli intermedi sì da offuscare la commedia è noto; il Lasca ne mosse lamento nel prologo alla *Strega* e scrisse un noto madrigale:

La Commedia che si duol degli Intermezzi.

Misera, da costor che già trovati
  Fûr per servirmi e per mio ornamento
  Lacerar tutta e consumarmi sento.
Questi empi e scellerati a poco a poco
  Preso han lena e vigore
  E tanto hanno or favore
  Ch'ognun di me si prende scherno e gioco;
  E sol dalla brigata
  S'aspetta e brama e guata
  La maraviglia, ohimè! degli intermedi.
  E se tu non provvedi
  Mi fia tosto da lor tolto la vita;
  Misericordia, Febo, aita, aita! (2).

Ciò non toglie che lo stesso Lasca, cedendo al favor popolare, oltre agli intermedi introducesse una specie di cori anche in alcuna delle sue commedie, a dispetto di Aristotele e de' suoi critici.

II.

Contemporaneo a questa sempre maggiore applicazione della musica alla drammatica è lo sviluppo di un'altra forma letteraria che con la musica ebbe stretto legame fino dagli inizi: intendo alludere ai canti carnascialeschi e ai trionfi, sôrti a Firenze dopo la metà

---

(1) *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, ecc. In Roma, appresso Antonio Barre, 1555.

(2) *Rime burlesche edite e inedite di* A. F. GRAZZINI *per cura di* C. VERZONE. Firenze, Sansoni, 1882.

del secolo decimoquinto (1), che sono pur essi un tramutamento della laude sacra cantata già nei secoli anteriori, non senza influsso delle ballate, delle pastorelle, delle cacce e in genere delle canzonette popolari sempre esistite. Dal famoso canto *de' Berriquocolai* intonato a tre voci da Enrico Isaac, detto Enrico il Tedesco, crebbe con gli anni a dismisura tale lieta produzione, mentre aumentavano a quattro, a otto e a quindici le voci.

Non sarà inopportuno ricordare quanto a proposito della musica di questi canti scrisse Adriano De La Fage, tanto competente in materia (2):

« In mancanza delle composizioni musicali, se cerchiamo di internarci nella poesia e di scoprire di che genere potevano essere le cantilene che ad essa si adattavano, credo si possa assicurare senza rischio che siano state di due sorti.

« La prima maniera di scriverle, ed anche la più in uso, era di comporre la musica della prima strofa, sulla di cui aria si ripetevano le strofe seguenti, dopo fatta, quando lo richiedeva la disposizione de' versi, una specie di preludio particolare alle prime rime che contenevano l'annunzio dell'arte o professione che rappresentava la mascherata.

« Inoltre, ce ne sono che hanno l'intercalare in fine di tutte le strofe, altri in cui si ritorna due o più volte alla prima strofa, nuove prove che si dovevano cantare a modo di canzoni, ripetendosi la stessa melodia, qualunque fosse d'altronde il numero delle parti.

« Il secondo modo di scrivere la musica de' canti carnascialeschi era di trattarli nel genere de' Madrigali con i soliti intrighi ed artifizi di composizione, da cui gli autori de' secoli XV e XVI ricavarono tanto effetto.

« Questa seconda maniera era, come ogni intelligente di musica l'intenderà, meno frequente della prima, volendosi, per l'esecuzione di composizioni scritte con tali scientifiche combinazioni armoniche,

---

(1) Filippo Valori, *Termini di mezzo rilievo*. Firenze, 1604: « L'uso delle *mascherate*, che volgarmente si dicono *canti*, e rappresentano varie invenzioni, e imitano con gli abiti e co' versi e con musica di voce o di strumenti, si reputa, dico, originato di qua », cioè da Firenze.

(2) *Sui canti carnascialeschi*, nella *Gazzetta musicale di Milano*, anno VI (1847), n[i] 12 e 16.

cantori sommamente periti; mentre che pei canti a strofe replicate bastava un orecchio buono ed una voce sufficiente, essendo scritti per lo più in armonia di nota contro nota, con una gran semplicità, come si rileva dalle composizioni di codesto genere allora in uso, di cui alcune si sono conservate fino a' dì nostri.

« Si potrebbe anche discutere la quistione di sapere se i canti carnascialeschi non furono spesso cantati in semplice armonia all'unissono con accompagnamento di strumenti o senza.

« Certo si è che sovente gli strumenti figurarono nelle feste di carnovale, e se si domandasse a quali apparteneva l'onore di accompagnare il canto, non sarei lontano da affermare non essere mai stati altri che chitarre o trombe o strumenti di queste due famiglie, aggiungendovi forse tamburi, cembali ed altri strumenti di percussione. Codesti si univano talvolta in numero assai grande al canto ad una o più voci: suonavano anche da sè e facevano sentire sinfonie di cui rimasero più che soddisfatte le orecchie dei quattrocentisti e dei loro figli e nipoti..... ».

Anche questo genere di canti dopo la metà del secolo decimosesto divenne più complesso, più aristocratico, e si tramutò in *mascherate*, in *cocchiate* e simili divertimenti, de' quali si dilettarono i giovani signori in numerose brigate, mentre i più insigni letterati si prestavano a mettere in versi le bizzarre invenzioni e i principali musicisti facevano a gara nell'apporvi le note, adornandole con ogni più vago artifizio.

Dei più antichi canti noi abbiamo raccolte preziose a stampa quali sono le famose edizioni del 1550 e del 1760; manca viceversa una raccolta di quelli posteriori alla metà del cinquecento; parecchi tuttavia si ritrovano tra le pagine del Lasca, e altri si conservano nel noto codice Magliabechiano II, IX, 45; non sarebbe difficile metterne assieme un buon numero frugando nei manoscritti fiorentini del tempo, ma la musica anche di questi è perduta.

Resta adunque affermato che anche questa forma esisteva e si era sviluppata con la musica madrigalesca, mentre è lecito supporre che per l'origine e la natura sua più popolare, più sciolta, più libera, forse risentisse meno degli artifizi proprî di quel genere.

III.

Riprendiamo il cammino dalla metà del secolo decimosesto quando apparisce una nuova forma drammatica, la favola pastorale, cui era riserbata la parte più notevole nello sviluppo della musica.

Ecco che di fronte alla prima di esse, il *Sacrificio* di Agostino Beccari, recitata l'11 febbraio e il 4 marzo 1554, è detto: *Fece la musica M. Alfonso dalla Viuola;* e questo insigne musicista della corte ferrarese fece la musica anche per l'*Aretusa* del Lollio rappresentata nel 1563 e per lo *Sfortunato* dell'Argenti dato nel 1567 (1).

Questa volta, almeno per il *Sacrificio*, sappiamo qualche cosa di più, poichè vi è anche detto di seguito: *Rappresentò il Sacerdote con la lira M. Andrea suo fratello*, il quale sacerdote nella terza scena dell'atto terzo cantò in musica: e questa, insieme con quella della canzone finale, ci è conservata manoscritta in un raro esemplare della pastorale che si conserva nella Palatina di Firenze. Sono lieto di poterla offrire per la prima volta agli studiosi, grazie alla copia che a mia richiesta mi ha favorito l'egregio prof. Arnaldo Bonaventura, della storia della musica appassionato cultore. Egli mi osservava che la musica delle tre strofe del sacerdote è uguale, mentre invece quella delle risposte del coro è sempre differente. Non esiste alcuna indicazione di accompagnamento, ma la nota posta in principio ove è detto che M. Andrea adoperò la lira, farebbe ritenere che egli si accompagnasse. Ad ogni modo questa parte ha molta importanza come saggio di *stile monodico* già nella prima pastorale (2).

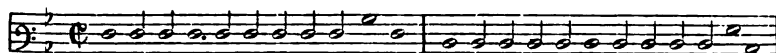
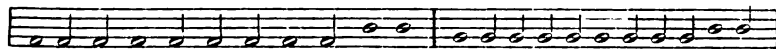
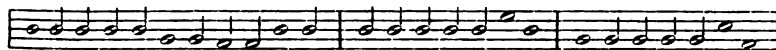
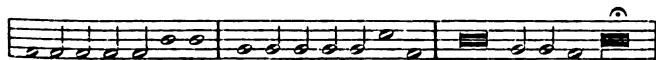
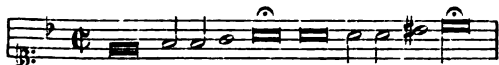
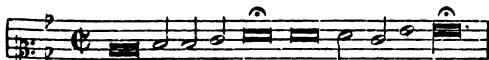
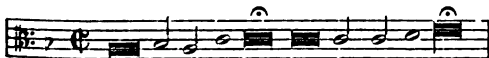
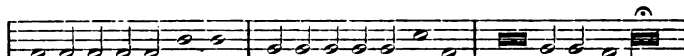
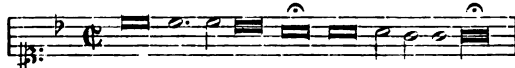
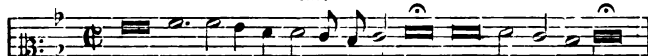
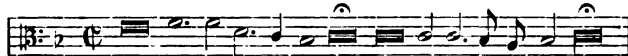
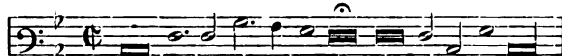
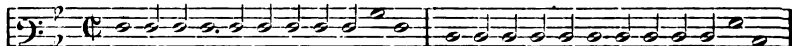
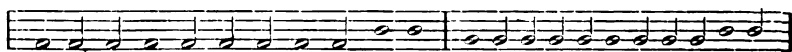
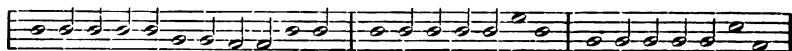
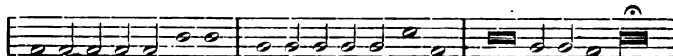
---

(1) Per notizie precise sopra queste pastorali e le rispettive edizioni, cfr. Solerti, *Ferrara e la corte Estense nella seconda metà del secolo XVI. I « Discorsi » di Annibale Romei* (con una carta di Ferrara), Seconda edizione. Città di Castello, Lapi, 1899, pagg. LXXXI e seg.

(2) L'esemplare della Palatina di Firenze è segnato E-6-6.-46, e in fine al volumetto sono 12 paginette con la musica manoscritta. Eccone la illustrazione favoritami dal prof. Bonaventura: « Esse contengono in primo luogo la scena III del 3° atto per *solo* e coro a 4 voci *(cantus, altus, tenor, bassus)*. Nel testo della favola dopo le parole del sacerdote è detto: *Il choro responde in musica.* Però in musica parla anche il sacerdote come prova l'esistenza della musica sulle parole dette da lui e il cenno della prefazione in cui è detto che *rappresentò il sacerdote con la lira messer Andrea*, fratello di messer Alfonso della Viuola, autore della musica.

« Le suddette pagine contengono poi la canzone con cui la Favola si chiude, musicata a 4 voci *(cantus, altus, tenor, bassus)*. La scrittura è cinquecentistica; la notazione è quadrata, e le note sono su righi di 5 linee ».

Atto Terzo — Scena Terza

Sacerdote e Coro.

Tu ch cô pié di ca-pra vi-ta me-ni Cô fac-cia di co-lo-re Tra rosso e nero; il core
Mostrane il tuo fa - vo - re Tan-to gra-to a cia-scu-no O' Pan Li-ceo.
Cantus.
O' Pan Li - ceo O' Pan Li-ceo
Altus.
O' Pan Li-ce - - - - o ii
Tenor.
O' Pan Li-ce - - o ii
Bassus.
O' Pan Li-ce - - o ii
Hab-bi del gregge e dell'armento cu-ra Che va pa-scen-do in que-ste fol-te sel-ve,
Ove sta d'ogni in - tor - no d'aspre bel-ve Stuol, che l'an-ci-de et di nascosto 'l fura
Guardalo ogni hor da incâto o' da fatura Guardalo da ogni male Poi che gli è tanto frale
Se 'l pregar nostro sa-le In sino a' le tue orecchie. O' Pan Li-ceo
Cantus.
O' Pan Li-ceo O' Pan Li-ceo
Altus.
O' Pan Li-ceo ii

Canzone finale.

(Cantus)

O Dei Silvestri ii
s'alcũ qui d'intorno è stat' a udir le
no-stre fia-me vi-ve su le più fresche
ri - ve dat' al - cũ se - gnio

(Altus)

O Dei Silvestri s'al-
cũ qui d'intorno è stat' a udir le nostre
fiame vi - - ve su le più fresche
ri - ve dat' al - cũ se - gnio

(Tenor)

O Dei Silvestri ii
s'alcũ qui d'in-tor-no è stat'a udir le
nostre fia - - me vi - ve su le
più fresche ri - ve dat' al - cũ se - gnio

(Bassus)

O Dei Silvestri ii
s'alcũ qui d'in-tor-no è stat' a udir
le nostre fia-me vi-ve su le più fresche
ri - ve dat' al - cũ se - gnio

(Cantus)
d'a-le-grez-za e festa dat'al-cû segnio
d'alegrezza e festa ne quel-la
nimph' e questa dan-zâd in lie-to cor-no
si sdegni d'onorar così bel gior - no
(Altus)
d'alegrezza e festa dat' al-cû segnio
d'alegrezza e fe-sta ne quella nimph'e
questa dan-zâd in lie - to cor-no si
sdegni d'o-no-rar co-sì bel gior-no
(Tenor)
d'alegrezza e festa dat' al-cû se-gnio d'ale-
grezza e festa ne quella nimph' e que-
sta dan - zâd in lie - to cor - no si
sdegni d'o-no-rar co-sì bel giorno
(Bassus)
d'alegrezza e festa dat' al-cû segnio
d'alegrezza e fe-sta ne quella nimph' e
questa dan-zâd in lie - to cor - no si
sdegni d'o-no-rar co-sì bel gior-no
(Cantus)
si sdegni d'onorar così bel gior - no.
(Altus)
si sdegni d'onorar così bel gior - no.
(Tenor)
si sdegni d'onorar co-sì bel gior-no.
(Bassus)
si sdegni d'onorar così bel gior-no.

Con la favola pastorale abbiamo dunque subito la prova che non soltanto la musica vi ebbe parte per gli intermedi e per i cori, ma anche per qualche scena speciale. E se per l'*Aminta* del Tasso che nel 1573 segnò il trionfo del nuovo genere ci manca ogni notizia della rappresentazione fattane il 31 luglio nell'isoletta del Belvedere in mezzo al Po, dove convennero da Ferrara i duchi e la corte, il fatto soltanto del luogo, della stagione, della solennità basta ad assicurarci che musica non sarà mancata; tanto più che sappiamo omai di rappresentazioni successive ove tale ornamento pervase forse la favola intera (1) e ne vediamo ben presto varî brani musicati da diversi autori (2).

Non mancano ragioni per spiegare la facilità con la quale la musica s'impadronì così presto delle favole pastorali. Anzitutto la forma metrica: chè se l'uso di endecasillabi alternati coi settenari e alcune serie continuate di questi ultimi aveva esempi anteriori, e se era stato criticato nella *Canace*, dove maggiormente è svolto, perchè contrario al decoro della tragedia, tali metri divennero proprî della pastorale contribuendo a darle snellezza e agilità e prestandosi assai bene ai sospiri e ai cori dei pastori e delle ninfe.

In secondo luogo la favola pastorale, checchè andassero arzigogolando taluni critici, era genere nuovo, non previsto e non ferrato di leggi da Aristotele; potevasi perciò largheggiare nelle concessioni al gusto del pubblico. Ond'è che Angelo Ingegneri, un de' maggiori trattatisti del nuovo genere (3), mentre si mostra contrario all'uso degli intermedi nelle tragedie, li ammette per le commedie e per le favole pastorali, che accomuna poi per tutto ciò che riguarda la musica con queste considerazioni:

« Vengo alla Musica, terza et ultima parte della rappresentazione, la quale nelle Commedie et nelle Pastorali, che non avranno Cori, sarà ad arbitrio altrui, per servire per intermedi, overo accompa-

---

(1) Cfr. il mio art. cit. sul Cavalieri in questa *Rivista musicale*, vol. IX. pagine 809-10.

(2) La bibliografia della musica dell'*Aminta* si può vedere nella mia edizione delle *Opere minori in versi di* T. Tasso, Volume terzo: *Teatro*. Bologna, Zanichelli, 1895, pag. CXVII.

(3) *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*. In Ferrara, per Vittorio Baldini, 1598, cfr. specialmente pagg. 78-79.

gnarli in altro modo, ch'essi riescano più dilettevoli. E 'n questi casi harrà ad accomodarsi al sito, sì che in luogo angusto ella non paia strepitosa, nè in ampio sorda o più tosto mutola. E 'l concerto de gl'instromenti colle voci sia di tanto maggior piacere a gli orecchi de gli ascoltanti, quanto ei sarà più vario et più novo l'una dall'altra fiata. Et s'egli consterà talora di voci umane solamente, questo per avventura sembrerà il più soave di tutti gli altri, pur che le parole vengano bene intese, nè se ne perda sillaba nelle fughe et nelle tante diminuzioni che s'usano al giorno d'oggi. Et è da avvertire, che essendosi data la Musica alle rappresentazioni fra l'un atto e l'altro per porger alquanto di riposo agl'intelletti affaticati nell'attenzione prestata alla favola fin'allora, conviene ch'ella sia tale ch'in lei le menti ritrovino quiete et dolcezza, et non che, per trarne il desiderato gusto, lor faccia di mestieri affannarsi altrettanto, quanto nel capir l'azione.

« Nelle favole c'haranno i cori, se oltra di loro vi saranno intermedi, overo altre musiche, in queste serbandosi il sopradetto stile, basterà che i detti cori sieno cantati semplicissimamente, e tanto che paiano solo differenti dal parlare ordinario. Ma dove i cori varranno per intermedi, o dove non sarà altra musica, si devranno cantare con arte maggiore; e non fia per avventura male a proposito il dar loro alcuna compagnia d'istromenti posti dalla parte di dentro della scena, con riguardo però che tutti insieme facciano un corpo solo di musica, et non paiano due cori, ovvero l'uno simigli l'eco dell'altro. Et circa al situare la musica dal detto lato di dentro, sarà da aver grandemente l'occhio ch'ella giaccia in luoco, donde egualmente risuoni tutto il teatro, in cui non sia una parte che l'oda meglio dell'altra. Et in somma ch'il diletto sia giustamente compartito, così a gli orecchi come a gli occhi degli spettatori ».

E pochi anni più tardi, in piena fioritura del nuovo genere, G. B. Doni trattando a *quali specie di azioni drammatiche convenga più o meno la melodia*, dava alla favola pastorale la preminenza assoluta:

« Quanto pur alla pastorale (che tiene oggi il luogo del dramma satirico de' Greci, ed è stata una bella e leggiadra invenzione, benchè alcuni con piccole ragioni l'abbiano biasimata, perchè dagli antichi non fu conosciuta) io direi, che siccome questa specie suole avere

più del poetico e astratto che le commedie e le rappresentazioni [sacre], e si usa comporle quasi sempre di soggetti amorosi e con stile fiorito e soave (come si vede nell'*Aminta* e nel *Pastorfido*), così anco se gli potesse concedere di avere la melodia in tutte le sue parti, massime perchè vi si rappresentano deità, ninfe e pastori di quell'antichissimo secolo, nel quale la musica era naturale e la favella quasi poetica; e perciò i più antichi scrittori de' Greci si sa che furono i poeti molto prima che l'arte ne fosse stabilita, e molto avanti loro i patriarchi e i profeti Ebrei naturalmente poetarono, come si vede da quel sublime cantico di Mosè. Oltrechè per essere la pastorale invenzione nuova, molto più convenientemente si può formare in questo stile così breve non conosciuto dagli antichi, e dividersi in tre atti soli, con sei o settecento versi al più, acciò anco conforme l'uso moderno in tutte le sue parti si possa modulare: tanto ci è a dire, che io approvi quella smisurata lunghezza del *Pastorfido*. E veramente se noi consideriamo che questa sorte di favole non ha il ridicolo come la commedia, nè il grande e meraviglioso della tragedia, possiamo fare ragione che se la favola non è bellissima, la favella ornatissima, e la rappresentazione fatta con molta maestria, poco possa dilettare le persone che non si contentano così d'ogni cosa.

« La perfezione dunque della rappresentazione in due modi può trovarsi: o quando sia recitata da attori esercitatissimi e pieni di garbo e leggiadria nel gesto e portamento di vita, quali ne ho veduti alcuni in Francia; o quando sia cantata con soave e proporzionata melodia. Io so benissimo che i gusti son differenti, e che tutti non saranno dell'umor mio, tuttavia credo che molti si troveranno che senza le dette condizioni non potranno ascoltare con pazienza questa sorte di favole... » (1).

IV.

È troppo noto quale smarrimento del concetto severo dell'arte avvenisse sulla fine del cinquecento; la ricerca accanita della novità ad ogni costo e il gusto tendente sempre più allo strano e al fan-

(1) Solerti, *Le origini del melodramma*, cit., pagg. 203-4.

tastico trovarono largo campo ove sbizzarrirsi appunto nelle due nuove forme degli intermedi e delle favole pastorali che non avevano il freno di un tipo classico e di regole secolari.

L'intermedio, sorto col còmpito determinato di distrarre gli spettatori dalla soverchia attenzione richiesta dal dramma, quanto più il dramma perdeva di serietà tanto più doveva fatalmente diventare spettacoloso per serbare il distacco e le proporzioni. Il progresso poi nella meccanica teatrale, il lusso esagerato, la tendenza a produrre la stupefazione con l'imprevisto (che il Marini affermava principale qualità anche nel poeta), e infine l'introduzione sempre più larga della musica, fecero sì che a poco a poco, allestendosi uno spettacolo, tutte le cure e le spese furono rivolte agli intermedi: a recitare il dramma erano pronti i comici di professione, che ormai s'erano costituiti, o certi accademici che vi si preparavano per lor piacere.

E sono tutti spettacoli di corte: al popolo bastavano i comici dell'arte, che ormai trovavano la loro sala pronta in tutte le città e di bizzarrie non difettavano; poichè, come già alla fine del '400 la nuova drammatica si afferma nelle corti per poi democratizzarsi nel '500, così alla fine del '500 gl'intermedi, le favole pastorali e in fine il melodramma si sviluppano nelle corti, e soltanto più tardi si concederanno al popolo. Pertanto nel lusso degli apparati entrava di mezzo anche l'amor proprio dei príncipi; e vediamo gli Estensi, omai finiti, restare quasi esclusi dal nuovo movimento, nel quale si disputano il primato i Medici, i Gonzaga, i Farnesi, nè i Savoia restano addietro (1).

Se più noti, per varie ragioni, e perciò non mi dilungo intorno ad essi, sono gli intermedi fiorentini (2), non è da credere che di minore importanza fossero quelli di altre città principali: nè sia inopportuno con questa occasione rinfrescare la memoria di quelli di Milano del 1594 e del 1599, come esempio dei molti che si potrebbero arrecare. Della rappresentazione del 1594 per nozze principesche

---

(1) Sarebbe un lavoro interessante l'illustrazione delle feste di corte di Torino che sono le meno note; si può vedere per ora il Ménestrier, *Des représentations en musique*, Paris, Guignard, 1681. — Rua G., *La Trasformazione di Millefonti, Favola rappresentativa di Carlo Emanuele I*, nel *Giornale Storico d. Letteratura Italiana*, XIX, 193.

(2) Cfr. il lavoro dell'Angeli cit. e la nota più addietro.

già ha dato notizia il D'Ancona pubblicando appunto una relazione degli intermedi che ebbero argomento dal mito di Fetonte: altre notizie ha fornito il Salveraglio (1).

Quasi ignota invece è la rappresentazione, forse più importante, fatta nel luglio 1599 per l'ingresso solenne dell'infanta Isabella sposa all'arciduca Alberto d'Austria (2). Oltre a una festa mascherata si rappresentò nel teatro di corte l'*Armenia*, ecloga (così è chiamata) di Giovan Battista Visconti (3), ma, più che ecloga, è una complicata favola pastorale in cui intervengono la *Discordia amorosa*, *Amore in abito pastorale*, *Pane Dio d'Arcadia* e dieci altri tra pastori e pastorelle; è in cinque atti, e la versificazione è mista di endecasillabi e di settenari. Simile struttura ha l'*Orangia*. Ciò che a noi interessa sono gl'intermedi di cui la favola fu adornata, poichè da essi trasparisce chiara l'importanza e l'efficacia che omai si attribuiva alla musica; notevole è già la scelta dell'argomento del primo, la favola di *Orfeo e Euridice*, che doveva presto offrire maggiori ispirazioni; e anche nella favola degli *Argonauti* è fatta molta parte alla musica. Sia lecito, data l'estrema rarità del libro che la contiene (4) riferire qui per intero la

(1) D'Ancona, *Origini* cit.[2], II, pagg. 514-16. — Salveraglio F., *La caduta di Fetonte* (per nozze Pupilli-Kruch). Milano 1890. — Cfr. anche G. Pagani, *Del teatro in Milano avanti il 1598. Monografia*. Milano, coi tipi dello Stab. E. Sonzogno, 1884, in-8° [estratto dal *Teatro Illustrato*].

(2) P. Verri, *Storia di Milano*. Firenze, Le Monnier, 1851, vol. II, pag. 286. — Alcune notizie riguardanti queste feste in D'Ancona, *Op. cit.*, II, pagg. 572-4 n., che però, non entrando nel suo assunto, per la rappresentazione si riferisce soltanto al Verri.

(3) I codici Trivulziani 5-6 contengono, il primo l'*Armenia*, il secondo l'*Orangia, tragedia rappresentata l'anno 1589 l'ultimo giovedì di carnevale*, entrambe del Visconti. L'*Armenia* fu anche stampata a Milano, Malatesta, 1599 e un esemplare ne è alla Trivulziana.

(4) Negri Cesare, *Le Gratie d'Amore*. Milano, MDCII, pagg. 285-90. Debbo la copia di queste pagine alla cortesia dell'amico G. Fumagalli, bibliotecario della Braidense.

BREVE NARRATIONE

Del soggetto degli Intermedij del Sig. Camillo Schiafenati, rappresentati nell'Armenia Pastorale del Sig. Gio. Battista Visconte, l'uno, e l'altro Dottore dell'Illustre Collegio di Milano.

Recitata alla presenza della Sereniss. Infante Donna Isabella, e del Sereniss. Arciduca Alberto d'Austria, e dell'Illustriss. e Reverendiss. Monsig. Cardinale Diattristano Legato di Sua Santità, e della Nobiltà di Milano.

Nel principio, tosto, ch'al calar delle cortine fu scoperta la scena, veddesi la discordia Amorosa, che discendendo dalle nubi, recito 'l Prologo della Pastorale, e questa e inventione dell'auttore d'essa.

Doppo 'l primo atto, fù rappresentata la favola d'Orfeo, quando se n'andò all'Inferno per ricuperare la morta Moglie Euridice, e prima d'ogn'altra cosa, si vedde Orfeo comparire in Scena, il quale dolcemente cantando e sonando traheva à seguitarlo fiere, alberi, sassi, e uccelli, onde col canto suo, che si lamentava della perduta moglie, s'udì a' suoi lamenti una dilettevole rispondenza d'Eccho, alla quale rivolgendosi parlava, e con un assai longo dialogo fù da lei consolato, e insieme assicurato, che andando all'Inferno, haveria potuto con la forza del suo canto, e suono impetrare da Plutone la gratia di rihaver la desiata moglie; e così indrizzando i passi verso l'Inferno al canto, e suono suo s'aprì la porta, Orfeo all'hora cessando dal canto, si misse à contemplar l'Inferno, dove si vedeva Plutone e Proserpina sua Moglie sedenti in trono di maestà con i lor Giudici, con le tre furie, con molti spiriti infernali, con molte anime dannate, e cō le qualità etiamdio delle loro pene, e in particolare Tantalo condennato à cibarsi di pomi, e acqua, i quai, poi dalla bocca di lui quanto più egli à loro s'accostava, si dipartivano, Iscone, al girar della ruota, Sisifo al rottolar del sasso sopra 'l monte, e altri, come più poteano capir nel luogo; si vedevano parimente i campi Elisij pieni d'anime, che se ne stavano senza pena, anzi frà i piaceri, e contenti, frà le quali era Euridice moglie d'Orfeo. Vedevasi altresì Caronte varcar con la sua barca Euridice, vedevasi anche alla porta dell'Inferno Cerbero, e in somma tutte quelle cose rappresentate, che si leggano nella descrittione dell'Inferno fatta da Virgilio, da Ovidio, e da altri Poeti.

Eccho
CHE RISPONDE A' LAMENTI D'ORFEO.

O breve troppo ahimè conforto, e gioia
Diletta moglie, hor eterno cordoglio — Doglio
Frà questi boschi à crude fiere albergo
Chi sei pietoso, che condogli meco, — Echo

Acciò pensando non mi guidi a morte,
Chi porgerà rimedio al dolor mio? Jo
Hor donque tù consiglio e aiuto dammi
Ninfa gentil, e ciò che vuoi richiedi. Chiedi
Fiero serpe mia donna, e vita ha spenta
Fia morta sempre ò fia che si ravviva? Viva
Sarà ch'alcun' Dio pieghi a' miei lamenti
O pur ch'ogni fatica indarno impieghi? Pieghi
Che pietà trovi ne i Tartarei Numi
Credi o più tosto ne i celesti Divi? Ivi
Questi in vano pregai, dovrà l'Inferno
Implacabile far l'alma contenta? Tenta
Tentar non noce mai, mà gratia tale
Poss'io sperar di riportar da poi? Poi
L'inessorabil Pluto a' preghi sordo
Fa che mi dice il cor, questo dispera. Spera
Se tanto spero, e animoso ardisco
Giovaran preghi, e doni, ò pur incanto? Canto
Et ch'altro oprar potrà, ch'ogn'un non dica
Forsenato costui, come delira? Lira
Tanto dalla mia lira, e dal mio canto
Sperar mi lice, e di tornar felice? Lice
Poichè così m'accerti, i me ne vado
Sperando al suon de lagrimosi accenti,
Già che 'l Ciel non piegai, mover l'Inferno.

Orfeo doppo' d'haver per buona pezza mirato tali cose, tornò di novo à ripigliare 'l Canto, della cui soavità, fra quel penace luoco grãdissimo refrigerio sentivano l'anime dannate, e tratto etiamdio da quella melodia l'istesso Plutone insieme con gl'altri ministri, con grandissimo silentio intenti stavano ad ascoltare Orfeo, il quale supplichevolmente domandava gratia di rihaver la moglie. e alquale un Mùsico in bassi modi rispose con un breve Dialogo che conceduta gl'era la richiesta moglie con patto tale, che non rivolga gli occhi adietro prima, che esso, e la moglie non siano del tutto usciti fuora dell'Inferno, e se ben non pare che il decoro, e verisimilitudine della favola admetta musica in Plutone, fù ciò introdotto per maggior sodisfattione de gli aspettatori, e ascoltanti, e per gusto di chi poteva commandare.

Tosto che la gratia fù da Plutone conceduta comparve Caronte à passare Euridice con la sua barchetta, e perchè contra 'l patto Orfeo riguardò indietro, venne di traverso 'l Fato in habito di diavolo, che la riportò, donde s'era partita, e chiusesi l'Inferno, e tornaronsi à sentire le pene, e gli stridi de dannati, e s'accesero di nuovo le fiamme.

Tornò Orfeo à piangere, con miserabil canto, e suono la sciocchezza sua, e la irreparabile perdita della moglie, dolentemente partendosi; e alla fine dell'intermedio udissi poi una musica di voci, e instrumenti, che divise l'intermedio dell'Atto secondo della pastorale, il che seguen-

temente fu osservato in ogni intermedio, da quali tutti si possono trar molti sensi allegorici confacevoli molto all'occasione, che si rappresentava della Serenissima Infante, e del Serenissimo Arciduca.

Nel secondo Intermedio, poi che nel primo s'è rapresentata la favola dell'Inferno, si passava a una favola, la quale rappresentava e terra, e mare, e parte della favola di Giasone, quando con gli Argonauti suoi se ne andò nel Regno de' Colchi à far l'acquisto del vello d'oro.

In questa prima parte furono rappresentate le tre sirene, le quali fra i loro scogli se ne stavano sollazzando con pescare, e tesser ghirlande, e cantare diversi Madrigali, trattenuti con questo gli occhi, e gl'orecchi de gli aspettatori per honesto spacio di tempo, cominciò à scoprirsi la nave delli Argonauti da una di loro, la quale con molta allegrezza suavemente cantando ne dava aviso alle sorelle, le quali tutte andarono, poscia ad incontrarla con suoni, e canti à quella accostandosi, la quale si fermò in prospettiva à tutti gli spettatori cantando insieme canzonette, invitando gli Argonauti à i piaceri, e à godere le delitie delle loro stanze con fine di farli precipitare nelli scogli, all'hora gl'Argonauti della lor suavissima melodia allettati fecero segno di voler seguire; Ma Orfeo, ch'era in prora, si levò in piedi, e con la mano fece lor segno, che si fermassero, e fermati cantò egli un Madrigale, essortando à proseguire il viaggio e l'honorata, benchè faticosa, e perigliosa impresa, col quale mostrava, ch'al pari della sua, pocho vale la lor melodia. laonde dal canto di lui vinte, e confuse le Sirene si partirno, e la nave seguitò 'l suo viaggio, e arrivò al litto del Mare, vicino alla Città Regia del Rè de' Colchi.

In tanto si fingeva, ch'il detto Rè con la sua guardia à quella banda se ne fusse uscito à diporto per ricrear l'animo pieno di mille noiosi pensieri, e mentre andava discorrendo con i satrapi suoi, ecco che vede in mare una nave, che s'incammina alle spiagge del suo mare, e perche quella fu la prima nave, che solcasse 'l mare, maravigliatosi di tal vista, diede ordine al Capitano della guardia, che verso lei s'invij, e intenda, che cosa sia, che porti, dove vadi, e onde venga, il che tutto esseguendo 'l Capitano, venne poscia à fare al suo Signore compita relatione, chiedendo licenza ancora in nome dei Cavalieri della nave di poter sbarcare, bramando di fare al Rè la devuta riverenza e spiegarli à parte à parte la cagione della lor venuta, e così conceduta dal Re la dimandata licenza, essi uscirono dalla nave, e si sonarono le trombe.

Sbarcati tutti s'inviarono al Rè, al quale Giasone narrò brevemente 'l suo desio, e ricevuto dal Rè risposta, accetta l'invito di gir à riposar al Real Palagio, nel quale entrando finisce l'intermedio seguendo Musici di voci, e varij instromenti, doppo la qual seguiva continouando l'atto terzo della pastorale.

Nel terzo intermedio si seguitò la favola di Giasone, e perche il rappresentarla tutta saria stato cosa troppo longa, si finse che già fossero seguiti nel Palaggio gl'innamoramenti di Medea figliuola del Rè, e i ragionamenti tra lei, e Giasone.

E però seguendo questa favola comparve poscia il Rè de Colchi con la figliuola, quali fatto tra loro breve ragionamento, andarono a porsi sopra una loggia stata accommodata à posta, accioche si vedesse la pugna di Giasone. Et accommodati che furono, diedero le trombe il segno della battaglia, e subito venne fuora del palazzo Reale Giasone con gli Argonauti suoi, e nell'uscire disse certi pochi versi dimostrando l'ardir suo, e la speranza della vittoria, e incamminandosi al giardino dov'era posto il vello d'oro, scoprì i tori, che contra lui se ne venivano ferocissimi, gettando fiamme dalle nari, contra i quali si presentò con diverse parole, e atti di cuore intrepido, e finalmente gettando loro adosso l'incantata herba, gli rese humili, e piacevoli, e se gli accostò, e fece loro carezze, facēdosi dar il gioghо, e poi l'aratro dal suo paggio, arando la terra, seminãdo i denti nascevano li huomini armati, contro, i quali parimente diceva parole, e faceva atti di molta intrepidezza, al fine gettando in mezo dell'herba incantata, essi con bellissimo abbatimento venivano ad ammazzarsi tra loro, e a ciascuna impresa, e attione, e alle seguenti diceva Giasone parole di molto cuore, e d'animo veramente magnanimo.

Morti questi huomini armati, s'avicinò Giasone alla porta del Giardino, dove cōbattè col serpente, e cō l'herba incantata gettatagli adosso lo fece dormire, e così entrò à pigliar il velo d'oro pēdēte dal ramo de l'arboro d'oro, poi se n'uscì triōfante, sostenēdo col braccio alto il detto velo d'oro, e versi dicēdo d'allegrezza, e di trionfo, i quali durarono infino, che seguito da gli Argonauti suoi ritornò nel Palazzo Reale, ove sonarono trombe, e instromenti musicali de vittoria, e di trionfo: e quivi finì l'intermedio, poiche essendo il tēpo breve e l'attioni molte, non fu possibile di rappresentare ciò che seguì poi, mentre con esso seco condusse Medea figliuola del Rè.

Nel quarto intermedio restava, doppo l'inferno la terra e 'l mare, a rappresentare l'aere e 'l cielo; e però si rappresentò la favola della contesa di Pallade, e di Nettunno, quãdo amēdue à gara cercavano di dar nome alla nuova città chiamata poi da Pallade Athene, e di haverne di lei il governo.

Hora in questo intermedio si vidde comparire da un cãto Nettunno per mare in atto di Maestà sopra una gran concha marina, tirata da cavalli marini, accompagnata da Tritoni, e Dei marini, tutti sonando con diversi instromenti musicali, e li condusse al luogo destinatogli per ordine del celeste consiglio, dove aspettava aviso di quanto haveva à fare per meritare la vittoria della detta contesa.

Dall'altro cãto comparve Pallade per terra sopra un carro tirato da due serpenti, e ornato con le figure del gallo, e di civetta augelli di detta Dea, e fu accompagnata da tre donne, che figuravano l'arti del filare, del tessere, e del ricamare, da lei inventate, e parimente seguita dalla dea Bellona, e dalla Vittoria, e dalla dottrina, e queste tutte erano cantatrici, se bene nell'arrivo loro nõ cantavano, gionta al destinato luogo disse essa certi versetti alle compagne con avvisarle, che quello era 'l luogo destinato al sudetto effetto, e l'istesso fece Nettunno rivolto a' suoi compagni.

In quel ponto aprissi 'l cielo, donde discese Mercurio, qual era un musico eccellente, e come messaggiero delli dei fece saper, che la vittoria haverebbe chi di lor facesse nascere cose più utili al mondo. nel cielo, si vedeva Giove in trono di Maestà cõ tutti gli dei celesti, che erano aspettatori, e giudici di questa prova.

Pallade prima dette certe poche parole, percosse la terra con l'asta, e fece nascere un bellissimo olivo, Netunno parimente percotendo col tridente fece nascere un ferocissimo cavallo.

Fra poco tornò Mercurio, e pronunciò la sentenza di Giove, e del celeste consiglio à favore di Pallade, Netũno dette alcune parole di disdegno, e di disprezzo di detta sentenza, e di Pallade se ne partì confuso; Pallade passeggiava il Campo seguita dalle compagne sue, le quali andavano cantando versi di giubilo, e di vittoria, e nel uscire dal campo chiudevasi 'l cielo, e finisce l'intermedio.

Nel fine della rappresentatione della pastorale si vidde una grandissima nugola, nella quale discēdeva la felicità con molti musici apportatrice essendo di molte gratie alla Serenissima Infante, e al Serenissimo Arciduca, andava spiegandole con un gratiosissimo madrigale, e di nuovo più che prima bello vedevasi il cielo aperto, dov'era concerto di musici eccellenti in persona delli dei d'esso, quali fecero dilettevole rispondenza à i musici discesi nella nugola, e finito 'l canto della felicità uscirono quattro pastori, e quattro ninfe, da quali si fece un bellissimo brando, nel fine de gl'Intermedij della detta Commedia Armenia pastorale, il quale brando fu fatto dall'Auttore di quest'opera, in gratia della Serenissima Regina di Spagna Donna Margherita d'Austria, ma poi rappresentato avanti alla Serenissima Infante donna Isabella d'Austria, e al Serenissimo Arciduca Alberto d'Austria, e all'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Cardinale Diatristano, legato di Sua Santità, e di tutta la nobiltà di Milano nel theatro del Palazzo Ducale di Milano, e il brando e intavolato qui à basso.

(Si ommette il ballo).

V.

Fino alla metà del secolo XVI le corti de' príncipi italiani avevano usato recitare per diletto, come già ho accennato, brevi ecloghe, alle quali seguivano le danze. Lo sviluppo della musica portò un notevole mutamento anche in tali costumanze, poichè vediamo nell'ultimo decennio di quel secolo, sorgere le *veglie*, i *balletti* e certe rappresentazioni strane, composte con una mescolanza dei varî generi drammatici, letterari e popolari, in prosa, in versi e in musica. Le *veglie*, a dir vero, poco differiscono dalle più antiche ecloghe rappresentative, se non che sono interamente cantate; i *balletti*, per il loro apparato, tengono più, mi sembra, dell'intermedio, e talora hanno qualche parte semplicemente rappresentativa, ma nel loro complesso si possono definire un'azione mimica-danzante.

Come è andata perduta quasi tutta la musica relativa a questi generi, altrettanto manca finora una raccolta dei testi poetici o di descrizioni di tali feste, che ebbero la maggior voga presso la corte Medicea tra il 1590 e il 1630, quando insieme con il fiorire della nuova musica anche il ballo ebbe notevole sviluppo e fu assai praticato. La buona ventura mi ha fatto ritrovare un diario della Corte proprio di quegli anni, nel quale tutte le feste sono ampiamente descritte: così ho potuto identificare quasi tutti quei rarissimi opuscoli relativi alle feste stesse che sono registrati dal Moreni nella sua *Bibliografia toscana* o ne *Le glorie Medicee*, riconoscerne gli autori, per lo più ignoti, e determinare il tempo e il modo delle rappresentazioni. Parmi veramente che quanto ho ritrovato presenti un interesse eccezionale per questi studi, ma di ciò giudicheranno i competenti quando il volume verrà, tra non molto, alla luce (1); anche altro materiale, festicciuole del Rinuccini, le veglie finora smarrite del Chiabrera, e altre cose minori, si potranno tra breve vedere nei due volumi *Gli albori del melodramma*, anch'essi di prossima pubblicazione (2). Non è punto piacevole dovere citare sè

(1) *Musica, Danza e Drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1630* (con illustrazioni). Firenze, Bemporad.

(2) Palermo, Sandron. — Qualche cosa offrono i due volumi delle *Poesie* di Andrea Salvadori, Roma, Ercole, 1668. Il Salvadori fu uno dei più importanti

stessi, ma è pur vero che finora manca qualunque raccolta di tali cose, tanto che per ora debbo pregare i lettori a credermi sulla parola.

Parimente sconosciute sono quelle rappresentazioni mescidate e complicate cui accennai poco sopra; la più importante sotto l'aspetto letterario è il *Passatempo* di M. A. Buonarroti, iuniore, che pubblicherò per intero nel volume sulle feste medicee testè citato; non sia discaro che qui dia notizia di un'altra: l'*Egle* di Giovanni da Falgano, che ho veduta manoscritta nel codice Trivulziano 1002, insieme con molte altre rime del medesimo. Questa *Egle*, è dedicata a Jacopo Corsi, con lettera in data « Di Fiorenza, il dì di Ferragosto MDLXXXVIII » (1), nella quale si fanno gli elogi del famoso gentiluomo fiorentino, che fu uno dei primi e più strenui mecenati della nuova musica, come *poeta* e *filopoeta*. L'*Egle* è chiamata commedia, ma è un polpettone stravagante, tipo appunto di quel genere composito fatto a posta per dilettare con la varietà nelle serate di veglia in casa Corsi, in casa Strozzi, in casa Del Nero o alla stessa corte di Firenze.

Infatti, ad assicurarci degli intendimenti, comincia con un prologo *La vegghia*, cui segue un coro di uccellatori; la commedia di cinque atti, in versi endecasillabi e settenari, è uno dei soliti rifacimenti sulla base dei Suppositi e della Calandria. L'episodio importante, quello che dà luogo all'esplicazione del nuovo genere, è questo: *Egle*, con altre ninfe, è invitata ad una veglia, dove l'innamorato *Misermo* la rapisce; ma subito dopo è costretto a restituirla alla veglia, dove è fatta regina e vi seguono giuochi, mascherate e farse. Vi comparisce infatti una *Mascherata dei figliuoli e delle figliuole di Niobe;* un poco sconcia è un'altra di *Donne uccellatrici* nel III atto; nel IV è introdotto *Anodyno, poeta, con una farsa*, che si svolge in tre scene; e subito dopo *Gelasto, poeta, con una farsa* pure di tre scene, ciascuna con personaggi proprî, che nulla hanno di comune

---

inventori e produttori di feste in quel tempo. — Interessante è altresì il MÉNESTRIER, *Des ballets anciens et modernes selon les règles de l'art du théâtre.* Paris, Guignard, 1682.

(1) Nel ms. si legge veramente MDXXXVIII, ma l'ommissione della L è evidente.

con la commedia principale. La musica comparisce qua e là durante la commedia; e in musica sono gl'intermedi dopo ciascun atto:

I Intermedio: *La Mutazione. Seguìta da un coro di pastori ballerini.*

II Intermedio: *Il Giuoco. Seguìto da un coro di pastori che cantando giuocano a vari giuochi.*

III Intermedio: *Il Riso. Seguìto da un coro di pastori che cantando rappresentano cose ridicole.*

IV Intermedio: *La Corte. Seguìta da un coro di pastori stanchi di lor arte e di questa invaghiti.*

V Intermedio: *L'Allegrezza*, con ballo.

(*Continua*).

A. Solerti.

Arte contemporanea

LE " FIGURE DI LISSAJOUS "

NELL'ESTETICA DEI SUONI

(Continuaz. e fine, V. vol. X, fasc. 1°, pag. 99, anno 1903).

9° *Applicazioni all'arte.*

A tre si possono ridurre le applicazioni fatte finora alla musica delle Figure di Lissajous; tutte e tre d'una eleganza classica:

a) La Figura di Lissajous è una splendida dimostrazione sperimentale della base della teoria fisica del suono, che definisce il corpo sonoro, come animato da movimento vibratorio pendolare. Infatti essa trasforma il problema acustico in un problema meccanico; perchè tutti i fatti risultanti dalla composizione di due o più movimenti pendolari quando variano i rapporti delle durate delle loro oscillazioni, si riproducono otticamente col metodo di Lissajous variando gli intervalli musicali. Quindi in acustica si usa indifferentemente il linguaggio della musica e il linguaggio della teoria delle vibrazioni.

b) Il metodo ottico serve alla misura degli intervalli dei suoni sia per determinare l'altezza d'un suono, sia per intonare gli istru-

menti. È d'una precisione inconcepibile ai musici, e punto difficile: la rotazione della figura del rapporto che si vuole stabilire indica che esso non è esatto, e la velocità di rotazione indica il grado di alterazione. Il ritorno d'una forma eguale ed egualmente posta è segno che durante una rotazione intera, uno dei suoni ha compiuto una vibrazione in più o in meno di quelle che esige la giustezza dell'intervallo. Siccome anche tra un battimento e l'altro un suono si altera d'una vibrazione, così la rotazione completa è rappresentazione ottica del battimento.

c) Helmholtz applicò il metodo ottico alla ricerca dell'influenza che ha la fase degli armonici sul timbro dei suoni, e concluse dalle sue esperienze che il timbro è indipendente da essa, perchè non varia variando la fase.

Se non che la ricchezza di fenomeni che il metodo ottico può produrre fa sperare che esso si presti ad altre applicazioni utili per l'arte; e specialmente per la sua delicatezza può essere atto a rivelare quelle finezze che finora parvero segreti del sentimento, perchè non se ne conosceva la causa fisica.

10° *Analisi del fenomeno musicale.*

Per iscoprire altre relazioni facciamo ora l'analisi del fenomeno estetico, così come s'è fatto del fenomeno ottico.

Due o più suoni prodotti simultaneamente tendono a formare un nuovo individuo musicale: l'*accordo*. L'effetto estetico quindi, prodotto dalla combinazione de' suoni, è *la sensazione dell'accordo*. Chiamando *idea o immagine acustica dell'accordo*, quella particolare e caratteristica sensazione dalla quale noi riconosciamo l'accordo stesso, distinguendolo da tutti gli altri, è evidente l'analogia che essa ha colla figura ottica; epperciò può assumersi come fondamento alla ricerca della legge di corrispondenza tra i due fenomeni.

Per farci una idea chiara e determinata dell'accordo, sono necessarie due condizioni: l'*apprezzamento dell'intervallo* ossia della sua ampiezza, e la *sensazione delle affinità dei suoni* che determinano la sua funzione tonale. Consideriamo l'intera massa dei suoni. Se li prendiamo uno ad uno, avremo una serie o informe o melodica, secondochè si succedono o a caso, o ubbidendo ad un principio che dia loro nesso, unità, e varietà. Se li prendiamo a due, a tre, insieme,

non avremo successione armonica se non quando e i singoli suoni e i gruppi di suoni, sieno coordinati e concatenati tra di loro secondo una legge estetica. In una composizione musicale l' insieme degli intervalli formanti il disegno melodico e armonico non è che il principio materiale; il principio formale che lega e suoni e accordi secondo diversi gradi di affinità rispetto ad un suono o accordo fondamentale, dicesi *tonalità* (1).

L'imagine psicologica dell'accordo che ci rivela di quali intervalli consta, di quanti e quali suoni, e la sua efficacia come fattore armonico, ha una corrispondenza nella figura ottica, dalla cui forma, struttura (2) e modo di apparire noi giudichiamo di quali intervalli e suoni è prodotta e di qual natura essa sia.

Giova notare a questo proposito che le attitudini dell'orecchio musicale, come dell'occhio, si manifestano come facoltà di combinare i suoni in accordo, e facoltà di risolvere gli accordi in suoni; in generale l'attività di una è a scapito dell'altra, ma non manca un campo riservato per ciascuna. *La facoltà sintetica* è piuttosto dono di natura, pel quale uno anche ignaro di musica percepisce ed eseguisce gli intervalli con sì fine delicatezza e precisione da superare i maestri. Questa facoltà può crescere, se non in precisione, in estensione, per cui intervalli che a primo acchito parevano oscuri, coll'educazione divengono facili e di grande efficacia. La storia ne dice che come l'individuo coll'esercizio, così l'umanità nello sviluppo dell'arte è andata sempre acquistando terreno; chè l'arte ha introdotto nuovi intervalli, e i popoli civili si sono abituati ed hanno gustato nuovo stile che in altre età sarebbe stato vieto e forse non compreso.

La facoltà analitica dell'orecchio è per eccellenza della scienza musicale; perchè ci fa riflettere sulle immagini interne degli accordi

(1) A scanso d'equivoci faccio notare che ho preso *tonalità* in senso astratto, ma è spesso usata in senso concreto, sia come l' insieme dei fatti derivanti dalle relazioni e posizioni dei suoni nella scala musicale; sia nel senso di *tono* fondamentale in cui è scritta una composizione, seguìto in ogni forma musicale come mezzo di unità.

(2) Iscrivendo la figura in un rettangolo, si osservano tanti punti semplici di contatto con due lati adiacenti, quante unità contengono i numeri del suo rapporto, ridotto ai minimi termini interi.

e risolvere negli elementi e suoni componenti. Suppone attitudine nell'orecchio, ma si acquista coll'esercizio e collo studio. Nel gabinetto del fisico l'analisi ha raggiunto una perfezione che alla generalità dei musici è sconosciuta epperciò poco apprezzata; ivi ciò che rivela l'orecchio è controllato dalla vista e sottoposto alla misura degl'istrumenti; è così che le leggi dell'estetica si traducono in leggi numeriche, che giovano assai alla scienza dei suoni, purchè nè l'orecchio, nè l'istrumento sconfinino dalle proprie attribuzioni. A questo scopo giova separare i due procedimenti e confrontarli.

Si toccano due tasti dell'organo, due onde vibratorie si propagano da due canne nell'aria e vanno ad eccitare le membrane di due apparecchi ricevitori *orecchio* e *fonautografo;* l'*orecchio* trasforma la vibrazione composta in una corrente nervosa che va al centro dove si percepisce la sensazione e si forma il fantasma musicale dell'accordo, è l'orecchio sintetico che lo percepisce come un tutto insieme, è l'orecchio analitico che lo risolve nei suoi elementi componenti che sono le sensazioni proprie di ciascun suono; *il fonautografo* comunica la sua vibrazione composta ad un raggio luminoso che raccolto sopra una lastra sensibile vi descrive (come s'è detto) la Figura di Lissajous dei due suoni dove rimane impressa e può essere veduta, riconosciuta e realizzata da ognuno.

Ciò premesso applichiamo l'analisi musicale alle sensazioni e cerchiamo la corrispondenza col fenomeno ottico (1).

11° *Percezione diretta e indiretta degli intervalli.*

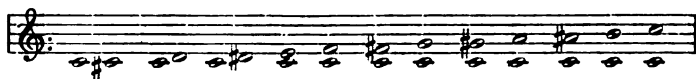
Prendansi due suoni a caso: per es., ad uno ignaro di musica, si facciano premere due corde del violino contro la tastiera; la combinazione di suoni che si ottengono eccitando quelle corde è un intervallo musicalmente apprezzabile? e in qual modo?

Se ben si riflette, anche l'orecchio musicale più educato, non ha

(1) L'educazione della facoltà analitica dell'orecchio dovrebbe formare uno dei capitoli più istruttivi di un programma d'estetica musicale: apprezzamento: degli intervalli e del numero dei suoni dell'accordo — della posizione dei suoni dell'accordo nella tonalità — delle funzioni e dei mutamenti di funzioni — analisi: melodica o armonica d'una composizione mentre viene eseguita — della conduttura di una o più parti — dei vari timbri — dei toni, ecc., ecc.

se non un numero limitato di immagini di intervalli impresse, che gli servono di memoria musicale per riconoscerli; tutti gli altri o non si conoscono o si apprezzano paragonandoli con immagini note. Se dunque l'intervallo dei due suoni prodotti ha un valore che risponde esattamente ad una forma interna nota, esso è *direttamente apprezzabile;* se ha valore diverso, si apprezza *indirettamente*, cioè si stima per via di *approssimazione.*

La terminologia musicale conferma questo modo di concepire l'intervallo; infatti si suol dire: *una quinta crescente o calante;* ovvero: questo intervallo è compreso *tra una terza e una quarta.* Nè è da dire, che ciò avvenga per difetto di linguaggio; perchè, se l'orecchio fosse in grado di misurare con precisione ogni intervallo, si potrebbe, facendo uso del numero delle vibrazioni, esprimere esattamente qualunque variazione di suoni e di intervalli. Potrei citare a conferma anche la *notazione musicale*, la quale manca affatto di segni indicanti la misura di alterazioni di intervalli minori d'un semitono; epperciò non si presta a segnare se non un numero assai limitato d'intervalli.

Per iscoprire gli intervalli fondamentali o tipici in musica, eseguisco questa esperienza: premo due corde all'unissono, e fissatane una, faccio strisciare il secondo dito sull'altra, mentre vengono eccitate entrambe, in modo da ottenere tutti i suoni possibili dall'unissono all'ottava superiore. Fra gli infiniti intervalli ottenuti quali sono apprezzabili direttamente? A un dipresso si potrebbe rispondere che la comune dei musici riconosce tutt'al più i gradi della scala cromatica, cioè i seguenti intervalli compresi nell'ottava:

Ma, dato ciò e non concesso, tutti sanno per esperienza che anche degli intervalli che sono noti l'imagine non è egualmente distinta, così che si possa misurare ad orecchio l'ampiezza di ciascuno con egual precisione. Alcuni sono più facili e determinati, altri più confusi e oscillanti. Chi conosce le difficoltà nell'insegnare il canto e il violino, e nell'intonazione degli istrumenti, sa benissimo che ad alcuni intervalli segnati non si arriva se non indirettamente; anche l'orecchio

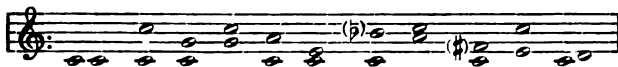
più fine, che usa dei metodi analitici suggeriti dalla scienza incontra notevole differenza nei gradi di difficoltà.

L’unissono e l’ottava s’intuiscono direttamente, la fusione dei due suoni è così intima che a molti riesce difficile discernerli; epperciò l’immagine è chiara e precisa. I due suoni all’ottava furono chiamati a ragione equivalenti, perchè hanno la stessa funzione tonale: quindi l’immagine dell’ottava consta del solo intervallo, non avendo esso propria funzione, e i due suoni non distinguendosi per contrasto tonale, ma soltanto per altezza assoluta.

La quinta segue immediatamente: il primo passo al *discantus* non fu considerato l’uso dell’ottava, ma della quinta con piacere nuovo dei musici. Negli organi si usano registri intonati alla quinta come rinforzo del secondo armonico — sulla quinta si basa d’ordinario il metodo d’accordatura degli istrumenti. Colla quinta va accoppiata *la quarta* come suo rivolto; esse sono considerate come consonanze perfette ed invariabili.

La sesta e terza maggiori e le minori benchè abbiano dato luogo a tante questioni sul loro vero valore, presentano ancora dei caratteri armonici per una buona intonazione. Ma è più sicuro l’uso della facoltà analitica dell’orecchio, che si vale dei mezzi suggeriti dalla scienza [suoni risultanti, armonici e battimenti] per assicurarci d’una buona intonazione di questi intervalli. Senza cercarne le cause, il fatto è che spesso v’è tendenza negli artisti ad esagerare gli intervalli maggiori; e non manca chi è tanto convinto della cabala dei numeri da essere persuaso che la musica segue la scala Pitagorica o altra peggiore.

La misura degli altri intervalli si percepisce indirettamente nel contesto melodico; nelle relazioni armoniche poi si riesce a riconoscere ed eseguire intervalli che non sono nella scala quando sono sostenuti da buona armonizzazione; ma non è immagine diretta ed evidente quella che abbiamo delle settime e seconde, ecc.

Dunque se vogliamo classificare gli intervalli musicali secondo il grado di chiarezza e precisione delle immagini, dal punto di vista artistico, avremo:

Questo è l'ordine che si legge in ogni trattato d'armonia, è l'ordine stabilito da Helmholtz da un altro punto di vista cioè usando come criterio per apprezzare quegli intervalli il fenomeno dei battimenti dei suoni risultanti e degli armonici.

Confrontando colla artistica, la classificazione delle figure ottiche fatta al N. 9, otteniamo:

Ordine dei rapporti dedotto dalle figure ottiche:	*Ordine degli intervalli stabilito con criteri artistici:*
1:1	Unissono
2:1	Ottava
3:2	Quinta
4:3	Quarta
5:3	Sesta maggiore
5:4	Terza maggiore
7:4	(Settima minore)
6:5	Terza minore
7:5	(Quinta minore) (quarta magg.)
8:5	Sesta minore
9:5	—
7:6	—
—	—
9:8	Tono intero maggiore
10:9	Tono intero minore
16:15	Semitono.

Si vede che l'arte ha adottato un gruppo di toni e semitoni, decisamente dissonanti (intervalli melodici per eccellenza); e man mano che la polifonia e poi l'armonia si svilupparono, essa ha arricchito il suo materiale artistico seguendo nella scelta degli intervalli, non il capriccio, ma l'ordine naturale del loro grado di consonanza, chiarezza e facilità ad essere percepiti, non ostante le esigenze delle forme e i precetti più o meno convenzionali; ordine che non può dirsi soggettivo, perchè fu riconosciuto pure nella rappresentazione ottica.

12° *Legge dei rapporti semplici.*

Fin qui noi saremmo arrivati ad una verificazione *della legge dei rapporti semplici,* che i fisici hanno riscontrato misurando gli intervalli musicali.

Ora è ovvio ricercare: perchè l'orecchio musicale è più atto a percepire ed apprezzare gli intervalli che sono misurati dai rapporti più semplici?

Per rispondere adequatamente si deve ricorrere ad un fattore dell'accordo musicale di due o più suoni finora trascurato dagli acustici, che è *il tempo richiesto alla formazione della sua immagine acustica o sensazione.*

È l'analogia che passa tra l'occhio nel vedere le Figure di Lissajous e l'orecchio nel percepire gli accordi, che mi suggerì la risposta al quesito. S'è visto al N. 3, che delle figure di tutti gli intervalli compresi entro un'ottava solo poche sono abbracciate interamente dall'occhio, e le altre per parti, e che le parti somigliano a quelle poche figure come a tipi. Parimenti s'è riconosciuto che in arte l'orecchio soltanto pochi intervalli riconosce direttamente, gli altri indirettamente paragonandoli a quelli come a tipi. Ho dimostrato che i rapporti tipici dell'occhio e gli intervalli tipici dell'orecchio sono gli stessi, e sono classificati secondo la legge della semplicità dei rapporti.

Or bene, ho dimostrato con esperienze dirette che il fenomeno ottico dipende dalla durata delle impressioni luminose (costante oculare); non dovrà dirsi che anche il fenomeno acustico dipenda da una costante auricolare; cioè che la percettibilità d'un intervallo dipenda dalla relazione trà il tempo che si richiede a formare una percezione distinta, e il tempo in cui si fa l'intervallo?

Giova portare un esempio ammesso da tutti i fisici. V'è un limite inferiore de' suoni percettibili, e significa: che se si produce un seguito di vibrazioni pendolari, in perfetto isocronismo, non si ha la sensazione di suono, se non quando se ne producono almeno da 16 a 20, al secondo; cioè, più esattamente, se la durata della vibrazione non è inferiore a un certo limite $\left(\text{da } \frac{1}{16} \text{ a } \frac{1}{20} \text{ di secondo}\right)$. In caso contrario si sente come una serie di urti distinti. Tuttociò significa che l'orecchio è atto a percepire distintamente da 16 a 20

impressioni al secondo (perfettamente eguali tra di loro); percepisce la vibrazione come individuo. Quando le vibrazioni divengono più frequenti, le loro imagini si sovrappongono, e fondendosi le impressioni creano un nuovo individuo: *il suono* (1). Anche l'occhio si comporta egualmente: ho comparato due coristi che davano incirca 20 vibrazioni al secondo: il cerchio, figura dell'unissono che ha la stessa durata della vibrazione, non appariva più come figura fissa ma un po' tremolante, sicchè il punto luminoso impiegava a descriverlo maggior tempo della durata dell'imagine assai viva, sulla retina.

Esaminando ora i rapporti secondo l'ordine di semplicità:

$$\frac{1}{1}, \frac{2}{3}, \frac{4}{3}, \frac{5}{3}, \frac{5}{4}, \ldots\ldots \frac{m}{n}$$

è chiaro che le loro figure richiederanno a formarsi lo stesso tempo che si richiede a formare:

$$1,\ 2,\ 3,\ 3,\ 4 \ldots\ldots n$$

vibrazioni del comparatore, come dimostra l'esperienza delle Figure di Lissajous. E siccome nelle mie esperienze ho preso per comparatore il *diapason* di 64 v. d. al secondo, così i rapporti di quell'ottava 128 : 64, avranno la durata seguente: unissono e ottava $\frac{1}{64}$ di secondo-quinta $\frac{1}{32}$, quarta e sesta maggiore $\frac{1}{21,33}$, la terza maggiore $\frac{1}{16}$, ecc. Dunque nelle combinazioni i suoni non si percepiscono individualmente come seguito di vibrazioni isocrone, ma in un insieme composto di due o più gruppi isocroni di vibrazioni diverse che si fondono in un nuovo individuo che, otticamente è la Figura di Lissajous, e acusticamente è l'idea o sensazione d'intervallo. La stessa condizione che lega alla costante auricolare la vibrazione, come fenomeno periodico, affinchè essa crei la sensazione di suono, sussiste pei

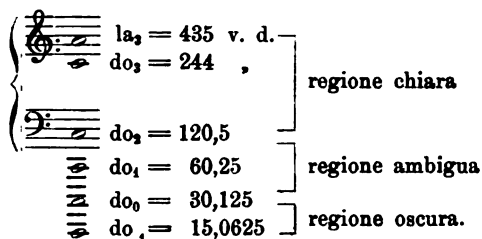
---

(1) Non convengono i fisici nell'assegnare il limite inferiore; ma ciò si deve attribuire, oltrechè alle costanti individuali, alla maggiore attitudine sintetica e analitica dell'orecchio, per cui quando il numero di vibrazioni è da 15 a 30 al secondo, l'orecchio sintetico le percepisce come suono e l'orecchio analitico le percepisce come urto. Helmholtz afferma di percepire 132 battimenti al secondo come urti distinti.

gruppi di vibrazioni che periodicamente e con perfetto isocronismo si succedono, affinchè essi producano la sensazione di intervallo. Ammesso quindi il sedicesimo di secondo (limite inferiore), come costante auricolare de' suoni, s'incomincierà a percepire come intervallo quella combinazione il cui periodo è minore della costante, e la chiarezza sarà massima quando cesserà la facoltà risolutiva di discernere periodo da periodo sotto forma di impulso o battimento, cioè quando il numero dei periodi avrà superato il limite massimo di 132 stabilito da Helmholtz.

Che musicalmente sia così lo provano due fatti assai noti: I. uno stesso intervallo diviene più oscuro e incerto man mano che scendiamo nelle regioni basse della gamma; II. nei suoni profondi sono più chiari gli intervalli più semplici in modo assai più rilevante. Ognuno può farne l'esperienza. Con questa regola il più chiaro è l'accordo che un suono fa coi suoi armonici, perchè ha per periodo la vibrazione dello stesso suono fondamentale, che è il caso di massima semplicità.

In appoggio a questo modo di vedere si può invocare il principio dell'intermittenza delle eccitazioni del nervo uditivo applicato da Helmholtz ai battimenti. Questo principio teoricamente suppone una azione periodicamente discontinua; ma di fatto, non avverandosi che per caso che due vibrazioni di eguale ampiezza si sovrappongano in opposizione di fase e producano silenzio; sarà sufficiente una notevole variazione periodica della intensità de' suoni, per avere la sensazione di battimento. In tale ipotesi il *minimum* di ampiezza di vibrazione che si scorge nelle sinusoidi caratteristiche d'ogni intervallo coincide col periodo della figura dell'intervallo; quindi l'azione del gruppo di vibrazioni darà una sensazione continua soltanto quando la frequenza sarà tale che si sovrappongano le sensazioni, sì da formare la nuova imagine (di intervallo) diversa da quella della azione singolare del gruppo, che è battimento: beninteso che fino a un

certo limite le combinazioni si potranno percepire e sinteticamente e analiticamente. Applicando questo principio possiamo separare i suoni bassi in regioni così:

Degli intervalli compresi nell'ottava $do_0 : do_{-1}$ appena l'ottava è direttamente percettibile, tutti gli altri hanno periodo maggiore della costante auricolare; nelle due ottave seguenti cresce il numero degli intervalli percettibili man mano che si sale: per es., la terza $mi_1 : do_1$ si forma incirca in un quindicesimo di secondo vicino al limite auricolare: soltanto dal do_2 in poi tutti gli intervalli semplici sono chiari e senza battimenti. A questa divisione si giunge egualmente con criterî artistici e con criterî scientifici, come pure la legge della semplicità riconferma la classificazione dei rapporti stabilita sia musicalmente sia colle Figure di Lissajous. È utile riprodurla in quadro comparativo segnando accanto a ciascun intervallo o rapporto i suoni differenziali e primi armonici coincidenti secondo Helmholtz, e le durate dei loro periodi coi due gruppi di vibrazioni formanti l'intervallo secondo la legge esposta. Ognuno vede che io deduco dall'essenza stessa dell'intervallo e dalle condizioni fisiologiche, ciò che Helmholtz ricava da effetti e circostanze che potrebbero mancare senzachè cessi la sensazione d'intervallo.

Rapporti	Intervalli	Suoni differen.	I° e II° armonico com.	Durata del periodo	Num. di vibrazioni	
					I° suono	II° suono
1 : 1	Unissono	1	1, 2, 3, 4 ...	1	1	1
2 : 1	Ottava	1	2, 4	1	1	2
3 : 2	Quinta	$^1/_2$	6, 12	2	2	3
4 : 3	Quarta	$^1/_3$	12, 24	3	3	4
5 : 3	Sesta magg.	$^2/_3$	15, 30	3	3	5
5 : 4	Terza magg.	$^1/_4$	20, 40	4	4	5
7 : 4	(Settima min.)	$^3/_4$	28, 56	4	4	7
6 : 5	Terza min.	$^1/_5$	30, 60	5	5	6
7 : 5	(Quinta min.)	$^2/_5$	35, 70	5	5	7
8 : 5	Sesta min.	$^3/_5$	40, 80	5	5	8
. . .	. . . .	. . .	. . . . .	. . .	. . . .	. . .
9 : 8	Tono int. magg.	$^1/_8$	72	8	8	9
10 : 9	Tono int. min.	$^1/_9$	90	9	9	10

Gli intervalli che hanno eguale durata constano di maggior numero di vibrazioni che a parità di condizioni indica minore compatibilità de’ due suoni. Se non che è da avvertire che nel classificare questi intervalli non si è tenuto conto della posizione che occupano nella tonalità circostanza essenziale all’arte.

13° *Consonanze e dissonanze.*

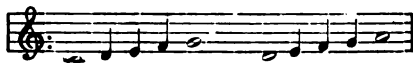
Fin qui ho considerato le continuazioni di suoni come *intervalli;* ora le considero secondo la loro natura artistica, come *accordi* (bicordi), che sono: *intervalli aventi una funzione tonale* (1).

(1) Non vorrei che alcuno mi mettesse nel numero, troppo grande, di quegli scrittori di cose musicali che si danno l’aria d’innovatori; è appunto per tôrre a costoro ogni appiglio per deprezzare le vere conquiste dell’arte, che mi sforzo di evitare espressioni vaghe e ambigue premettendo la definizione precisa dei termini tecnici.

Non è possibile arrivare ad una idea precisa e distinta dell'accordo se non a questa condizione, che lo si giudichi nel contesto, dalle relazioni che ha cogli accordi che lo precedono e lo seguono; perchè è la sua *funzione tonale che determina il suo vero intervallo, e lo fa essere consonante o dissonante.* Infatti ho dimostrato sperimentalmente nella Memoria « *Intorno alla misura degli intervalli melodici* » (1), che uno stesso intervallo potendo appartenere a diversi toni, benchè conservi il nome può, difatto, variare d'ampiezza nelle modulazioni. Ecco la vera ragione perchè s'è tanto questionato, senza mai venire ad una conclusione, sulla vera misura delle *terze* e delle *seste;* riconosciuta la funzione, ogni buon musico deve sapere il valore dell'intervallo, e viceversa l'artista eseguisce l'intervallo secondo la funzione che ad esso attribuisce il suo senso artistico.

Come la misura dell'intervallo, così *la sua natura* deve desumersi dal contesto; infatti uno stesso intervallo potendo ammettere diverse funzioni, può, secondo le circostanze artistiche, essere consonante o dissonante.

Sia ad esempio la *quinta:* l'armonia, distinguendo gli intervalli secondo la loro natura, afferma che la quinta è un *accordo consonante e invariabile*, e quindi che sono tali tutte le quinte seguenti nel tono di *Do*:

Che questa sia una vera contradizione è facile a dimostrarsi. Infatti la natura della quinta è definita dalla *posizione che occupa nella tonalità:* la IIª differisce dalla Iª per la diversa importanza e funzione dei suoni, per diversa struttura

nella distribuzione dei toni e semitoni, per diverso intervallo: *Sol* : *Do* $= \frac{3}{2}$, *La* : *Re* $= \frac{3}{2} \frac{80}{81}$ e finalmente per diverso contrasto

(1) *Rivista Musicale Italiana*, vol. VIII, fasc. I e II, 1901.

tonale tra i due suoni componenti. Il *Sol* (dominante) è il suono più affine al *Do* (tonica) e forma con esso l'accordo fondamentale tipico: mentre tra il *Re* e il *La* considerati come appartenenti al tono di *Do* v'è massima diversità di carattere e d'ufficio: infatti intanto *La* : *Re* appartiene al tono di *Do*, in quanto fa parte d'un accordo monotonale di *Do* come:

Ma in questo esempio è troppo evidente che la quinta *La*: *Re* non è ***nè invariabile***, perchè ammette due valori *La* : *Re*, e *La bem* : *Re*; ***nè consonante*** perchè ha carattere di moto, con risoluzione sull'accordo perfetto.

Al contrario la *quinta minore* (sulla sensibile) è ritenuta sempre come dissonante; ma se si considera, come elemento dell'accordo di settima diminuita, o meglio, di tre terze minori sovrapposte; essa è indifferente a quattro toni, e inoltre può procedere cromaticamente con moto parallelo:

dunque non ha propria funzione tonale, nè carattere di consonanza o dissonanza.

Basti, al mio scopo, avere accennato al vero modo di concepire le consonanze e dissonanze dal punto di vista artistico [che meriterebbe un capitolo a parte]; per conchiudere che, come la serie suindicata degli intervalli è disposta secondo il grado di precisione e facilità ad essere percepiti, così *sono disposti secondo il grado di maggior frequenza ad essere adoperati come consonanti.*

L'unissono e l'ottava sono sempre consonanti. I toni e semitoni sempre dissonanti; gli altri qual più qual meno ora consonanti ora dissonanti.

Osservo che due suoni producono una immagine più precisa dell'intervallo, cioè si fondono e confondono più quanto più sono affini e

s'assomiglia più la funzione tonale e più difficilmente mutano funzione; e viceversa gli intervalli composti di suoni meno affini per funzione più facilmente si prestano a mutarla. Per esempio: tra l'ottava e la quinta passa una differenza essenziale, che i due suoni dell'ottava hanno eguale funzione tonale e valore dell'intervallo eguale su tutti i gradi della scala; mentre i due suoni della quinta hanno sempre diversa funzione e l'intervallo non si conserva eguale su tutti i gradi e può mutare funzione tonale. È appunto perchè questi caratteri sono più accentuati nelle terze e nelle seste, che esse sono più difficili ad apprezzarsi benchè più armoniose.

Così è stabilito che il grado di semplicità del rapporto e la percettibilità dell'intervallo vanno di pari passo, e ne consegue il maggiore o minor grado di consonanza; ma non si possono disgiungere dalla loro funzione tonale per determinare completamente l'accordo.

Ciò posto sappiamo che l'arte è giunta all'idea d'una tonalità riferendo tutti i suoni e intervalli ad un suono di riferimento o tonica. È tanto radicata quest'idea che non solo è ammessa da tutti; ma per di più essa si attribuisce unicamente all'arte, come sua creazione, perfino dai più forti cultori della scienza musicale (1). Or bene, il parallelismo spiccato ed insistente tra il fenomeno ottico, e il fenomeno musicale preso nella sua generalità [indipendentemente dalle forme concrete colle quali fu espresso dall'arte]; ci induce a riconoscere che i fatti elementari costituenti la tonalità sgorgano da *leggi fisse e necessarie, che stabiliscono le relazioni tra le costanti del nostro apparato uditivo e le forme dei movimenti vibratorii dei corpi.*

Fin qui s'è riconosciuto il parallelismo tra la Figura di Lissajous e ciò che costituisce l'elemento materiale della tonalità. L'apprezzamento diretto di pochi intervalli, e indiretto di tutti gli altri per confronto coi primi, gli stessi intervalli tipici collo stesso grado di apprendibilità secondo la legge dei *rapporti semplici* che non è legge numerica (2) e quindi inconcludente per l'arte, ma imposta da una costante fisiologica dell'orecchio e dell'occhio e forse unica per tutte

(1) Cfr. Helmholtz, *Th. ph. de la Musique*, ediz. fr., pag. 328.
(2) Blaserna, *Le son et la musique*, pag. 73.

le funzioni dei sensi (1). Ebbene tutta la ricostruzione ottica in sistema degli intervalli, s'è ottenuta coll'assumere un suono (del comparatore) e con esso combinare tutti gli altri senza di che non era possibile una classificazione. Nella mia esperienza non ho fatto altro che seguire una regola fondamentale della geometria analitica; ma come ha fatto il genio musicale a ordinare la massa delle sensazioni sonore immateriali, non soggette a dimensioni, indefinibili, intorno ad una sensazione fondamentale verso la quale sembrano gravitare così come i corpi verso il centro della terra?

Nella terminologia musicale moderna si è attribuito all'accordo (bicordo) *consonante* il carattere di riposo e al *dissonante* il carattere di moto, esiste quindi un fatto in noi non nuovo (questioni di Aristotile) nè limitato a persone o a sistemi, ma che porta l'impronta di fatalità; cioè che certe sensazioni di suoni o di accordi dimandano imperiosamente altre sensazioni, così come la logica conclusione esige l'assenso dell'intelletto, che ha accettato logiche premesse. Fra questa doppia sensazione di moto o di quiete e il fenomeno oggettivo esiste una corrispondenza che evidentemente non è casuale. Il carattere di mobilità e di fissità delle Figure di Lissajous colle rispettive graduazioni nei rapporti (cfr. N[i] 7, 13) che seguono fedelmente la legge di semplicità degli stessi, non è puramente fenomeno ottico; ma ha un effetto analogo sull'orecchio. Ecco in qual modo. In tutto il campo della massa dei suoni musicali, stabilita una tonica, solo pochi intervalli semplici hanno una figura ottica fissa rispetto al nostro occhio; tutti gli altri hanno imagini mobili in diverso grado. Come per la vista così è per l'udito. Sia a causa della costante auricolare del tempo, per cui l'immagine della maggior parte degli intervalli si forma e si apprende per parti successive, e non tutta insieme per la relativa lentezza nel formarsi; sia a causa della differenza di fase dei due suoni formanti intervallo, la quale, tranne che pei rapporti semplici, in generale varia col tempo periodicamente; la membrana dell'orecchio e tutto l'apparato vibratorio non può mai assumere quella conformazione costante [a nodi e ventri fissi come

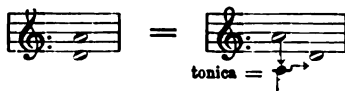
(1) M. Ch. Richet, *Vibrat. nerveuse* (*Revue sc.*, tom. XII, 807). Chiama *unità psicologica del tempo* il decimo di secondo, che per qualsiasi sensazione è presso a poco uguale dipendendo dalla durata dell'azione del neuroma.

nel caso di onda stazionaria] che io considero di *equilibrio stabile;* ma i suoi nodi e ventri si spostano con periodicità col mutare delle fasi e colla stessa legge, facendo assumere all'apparato un *regime variabile* che può chiamarsi d'*equilibrio instabile.* Questa denominazione è giustificata dalla tendenza a sincronizzare che hanno i corpi vibranti. Dunque si può concepire semplicemente *come una affezione fisiologica dell'apparato vibratorio auricolare,* quella *attrazione* dei suoni e degli accordi, quel *senso di quiete o di moto,* quel carattere lirico-tragico del moderno stile delle dissonanze in confronto dell'eroico stile polifonico delle consonanze melodioso e ascetico, che si facevano derivare da un misterioso sentimentalismo psicologico. Le esperienze fatte colla membrana del Fonautografo dimostrano ad evidenza, che la condizione di conformazione stazionaria o variabile dipende dalla semplicità dell'intervallo, tanto che l'imagine ottica delle vibrazioni della membrana eccitata dal suono di canne d'organo, indica che il rapporto è giusto se è fisso e che è alterato cioè non semplice quando è mobile [vedi N. 8] (1).

Ora siamo in grado di renderci ragione di due fatti che sembrano anomali, che trovano la loro ragione di essere nell'influenza preponderante della tonalità nel nostro sistema musicale.

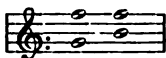
La quinta sul secondo grado della scala è calante d'un comma sintonico, perchè gli intervalli d'un suono della scala cogli altri suoni si devono riferire alla tonica, cioè levare l'intervallo che il suono fa colla tonica da quelli che gli altri fanno colla stessa, p. es., la quinta *La* : *Re* sarà: *La* : *Do* meno l'intervallo *Re* : *Do* cioè:

$$\frac{5}{3} : \frac{9}{8} = \frac{3}{2} \frac{80}{81}$$

tonica =

Accoppiando con un *diapason Do* due *diapason La* e *Re* in modo da ottenere le figure di Lissajous proprie della sesta maggiore e del

(1) Rendiconti della R. Accademia dei Lincei: *Composizione ottica dei movimenti vibratori di tre o più suoni,* dell'autore. Vol. XIII, 1° sem., serie V fasc. 2°, 1903.

tono intero, non si avrà la figura della quinta tra i due *La* e *Re* ma una figura mobile: è perchè sia otticamente sia artisticamente, quella quinta riferita al tono di *Do* è dissonante come ho già dimostrato. Lo stesso dicasi della terza minore *fa* : *re* ecc.

L’altro fatto è l’esclusione [io tuttavia mi riservo di fare esperienze dirette con cantori] dal nostro sistema di due rapporti abbastanza semplici $\frac{7}{4}$ e $\frac{7}{5}$ che non sono assolutamente dissonanti; e la sostituzione de’ due seguenti:

vicini ma crescenti: $\frac{16}{9}$ settima di dominante e $\frac{45}{32}$ quinta minore decisamente dissonanti. Il fatto è che questi due suoni *fa* e *si* sono essenziali alla tonalità per molti altri accordi fondamentali che li richiedono; e quelli due naturali sono affatto estratonali; le due note sensibili formano intervallo che nella tonalità ha funzione sempre essenzialmente dissonante, laddove quelli hanno un sufficiente grado di semplicità, quanto le terze e seste minori, da poter avere funzione consonante o almeno indifferente, cioè cromatica (come io penso); ovvero saranno adoperati quando il sistema ora tonale entrerà in una nuova fase per un principio estetico non ancora rintracciato dal genio nei secreti della natura.

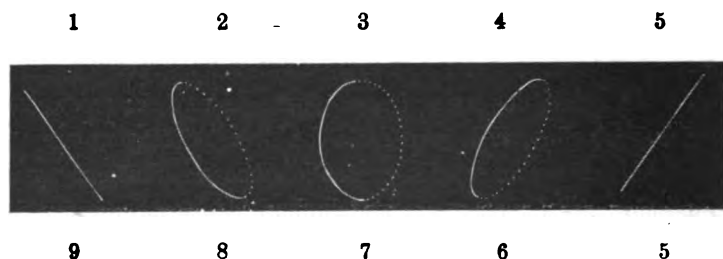
Ma quello che importa è di renderci prima ragione di ciò che fa parte del sistema, il cui elemento formale è la tonalità. Orbene la tonalità è perfettamente rappresentata dai rapporti che si ricavano dalla scala acustica o naturale, riconfermata dalla legge ottica. Essa trova la sua ultima ragione di essere, non nella relazione numerica, ma nel fondamento estetico del sistema, del quale la scala è figlia e rappresentante, non causa o fondamento.

14° *Approssimazione — Temperamento.*

Senza discutere se sia o no arte perfetta, non si può negare che alla pratica l’arte musicale in fatto *d’intonazione si basa sopra una approssimazione.* Se la precisione matematica degli intervalli fosse una condizione *sine qua non* per eseguire buona musica, essa sarebbe ancora arte bambina.

Il ricorrere all'idea d'una transazione o adattamento dell'orecchio per ispiegare come, ciò non ostante, l'arte musicale abbia seguito, se non preceduto, il progresso civile nella sua corsa; è un sostituire una legge fatale, alle attitudini così varie e perfettibili del sentimento e del genio umano. È quindi più naturale cercare le ragioni, nella essenza stessa del fenomeno.

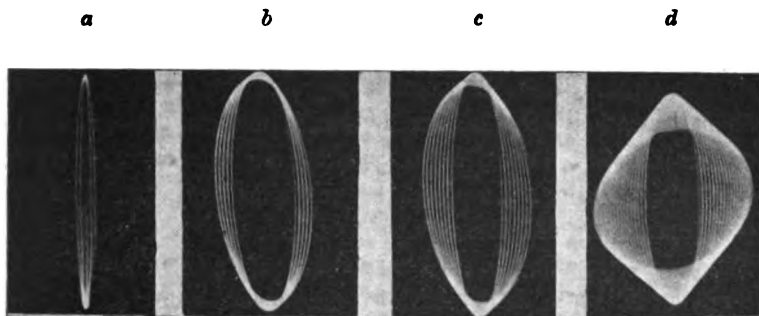
Il valore d'un intervallo è indipendente dalla fase relativa dei suoni che lo compongono. Nel quadro I° si rappresentano otto combinazioni di fasi di due suoni, ma a tutte queste forme risponde

Quadro I.

la stessa sensazione di unissono; perchè la fase non muta l'essenza dell'intervallo. D'altronde ciò è tanto necessario, che altrimenti non sarebbe possibile eseguire musica, non essendo in facoltà dell'artista combinare le fasi dei suoni. Una condizione necessaria sarebbe affidata non all'abilità, ma al caso cieco.

Ciò posto, tra un intervallo preciso e uno approssimato, la differenza è in realtà essenziale, ma in apparenza sta in ciò, che la figura ottica del primo è fissa nella forma della fase iniziale e quella del secondo pare all'occhio mobile e variabile presentando successivamente le forme delle fasi dell'intervallo preciso. Acusticamente il rapporto preciso si percepisce direttamente, ma l'intervallo alterato si percepisce per parti richiedendosi troppo tempo a formare l'imagine intera direttamente, e istintivamente paragoniamo le imagini delle parti al tipo al quale assomigliano cioè alla imagine dell'intervallo esatto.

Sia ad esempio la figura del quadro II°.

Quadro II.

a *b* *c* *d*

Svolgimento della figura dell'intervallo di due suoni, che ha per rapporto: 163 : 160.

L'unissono 64 : 64 differisce dal rapporto 65,2 : 64 di questa figura, quasi di due comma; tuttavia l'imagine dell'unissono richiede 0,0156 secondi, mentre a formarsi quella del quadro intero richiede 0,833... secondi. In questo tempo si svolgono incirca 52 forme elementari delle quali consta la intera figura, che paiono simili a quelle dell'unissono del I° quadro. Ammesso il $\frac{1}{15}$ di secondo come costante auricolare, l'orecchio non abbraccierebbe in questo tempo che una quarta parte dell'intero intervallo, quindi non è in grado di formare l'imagine o impressione diretta. Il quadro III° fa vedere quanto si estenda l'influenza degli intervalli tipici sugli intervalli vicini crescenti e calanti, ma dimostra pure che più si altera il rapporto più si sforma la figura ottica e più difficile e insopportabile è l'approssimazione acustica. La ragione sta in ciò che se l'alterazione d'un intervallo non modifica essenzialmente la sensazione, produce però un nuovo fenomeno acustico che accentua l'errore: il *battimento* definito da Helmholtz come un suono periodicamente intermittente (1);

(1) Ognuno vede che la definizione di Helmholtz è parziale inquantochè egli considera la combinazione di due suoni vicini: $n : n + \epsilon$, come un solo suono n la cui intensità è modificata dal suono $n + \epsilon$; io invece la considero come un intervallo $n : n + \epsilon$ che ha periodo troppo lungo, epperciò fa l'effetto di battimento, mentre i suoi elementi dànno una sensazione simile a quella dell'unissono $n : n$.

esso non modifica essenzialmente l'intervallo perchè dipende dalla variazione della intensità dei suoni. Per giudicare artisticamente fino a qual segno si possa alterare un intervallo, quando e con quali criterî compatibilmente con una intonazione pratica, bisogna ricorrere alle relazioni tonali, e a circostanze melodiche e ritmiche. Helmholtz stabilisce come limite di massima asprezza l'intervallo che produce 33 battimenti al secondo: ma del limite minimo non è stabilito un criterio acustico. Le esperienze esposte dimostrano che varia da intervallo a intervallo, e per un istesso intervallo varia secondo che si prende nelle regioni basse o alte de' suoni.

Ma una circostanza v'è della quale tocca decidere solo all'arte ed è quella del senso dell'alterazione cioè quando convenga *crescere* e quando *calare;* una regola pratica fu esposta nel mio lavoro « *Intorno alla misura degli intervalli melodici* ».

Come esempio classico d'una felice applicazione di questa teoria artistico-acustica della approssimazione, si può riguardare *la scala egualmente temperata* adottata per gli istrumenti a suoni fissi. Il lato buono di questa approssimazione sta nei seguenti dati: *a*) L'errore medio è nullo o trascurabile perchè i valori degli intervalli temperati oscilla sugli acustici, altri crescono, altri calano; *b*) L'errore massimo non supera il comma sintonico, quindi è inferiore al limite minimo della pratica dell'arte; *c*) La differenza è uguale su tutta la scala dei suoni e per ogni tono; *d*) Finalmente è modellata sulla scala acustica tipica, perchè ciascun intervallo è alterato nel senso nel quale il suo omonimo lo è o può esserlo enarmonicamente nelle modulazioni. Infatti sono aumentati gli intervalli di quarta, terza, sesta maggiore e settima, e sono ristretti, il tono intero e le quinte. Quindi il tono temperato $=$ 1,121 è tra il tono maggiore 1,125 e il minore 1,111...; la quinta $=$ 1,415 è tra la quinta giusta $=$ 1,5 e la calante $La : Re_1 =$ 1,481; la quarta $=$ 1,33348 è tra la quarta giusta $=$ 1,3333..... e la quarta sul sesto grado $Re_2 : La =$ 1,35 e così via.

Se la fisica ha una giustificazione per la scala temperata [che di fatto è benemerita del progresso dell'arte]; è ben lungi dal riconoscerle quelle finezze artistiche e quella precisione che è necessario esigere in chi è maestro dell'arte, e che ben si scoprono nelle manifestazioni del genio. Come la semeiografia musicale non è sufficiente

ad esprimere tuttociò che sente e crea il genio: e le imagini ideali perdono in forme e splendore e vitalità, segnate sulla carta; così la scala degli istrumenti a suoni fissi deforma e oscura i disegni melodici e armonici e non raramente dice il contrario di ciò che il buon artista legge nello spartito. È con artifici palliativi, che spesso si coprono i difetti degli istrumenti; colla tendenza ad accelerare i tempi, coll'uso dello staccato e vibrato nei forti, colla granitura e arpeggiatura degli accordi, col pedale del pianoforte, coll'organo espressione, colla ripetizione ritmica d'uno stesso accordo, ecc. ecc. Tuttociò priva l'arte delle dolcezze e riposo delle consonanze precise, inasprisce le modulazioni che per i toni lontani divengono stonature, esclude la *enarmonia reale* sostituendone una nominale e fittizia, priva del vantaggio di produrre grandi effetti con semplici mezzi armonici, ecc. Sopratutto è deplorevole che i principî dell'arte vengano insegnati in base a questa scala alla quale ricorreranno invano gli alunni per cercare gli effetti intuiti nello studio teorico. — Vi sono certe situazioni armoniche, certe evoluzioni tonali, certi contrasti che richiedono così assolutamente la scala tipica da divenire intollerabili in ogni altra; viceversa la scala acustica rappresenta così bene e vivamente ogni fatto tonale e armonico che deve proclamarsi l'unica possibile per la teoria dell'arte, come è unica e signora nelle buone esecuzioni corali e concerti ad arco, da tutti i musici riconosciuti come il vero tipo della esecuzione musicale.

15° *Riepilogo.*

Due suoni prodotti simultaneamente possono dar luogo a due fenomeni diversi:

uno *soggettivo estetico*,

Creano una sensazione composta o idea d'intervallo diretta o indiretta.

È indiretta l'idea d'un intervallo, quando esso si concepisce per confronto con un altro già noto.

ed uno *oggettivo ottico*.

Fanno descrivere ad un raggio luminoso una figura caratteristica dell'intervallo che l'occhio vede o per intero o per parti.

Le parti delle figure non abbracciate dalla vista somigliano ad una figura vicina tipica veduta per intero.

L'orecchio musicale gode la facoltà di analizzare le sensazioni dell'accordo risolvendole nei suoni componenti; purchè le loro intensità sieno comparabili.

Dalla struttura della figura ottica si ricava il rapporto numerico delle vibrazioni componenti; purchè le ampiezze delle vibrazioni non sieno così sproporzionate da alterare la fisonomia della figura stessa.

La percezione è legata ad una condizione fisiologica (costante auricolare del tempo), cioè è diretta quando l'intervallo si forma in tempo minore di quello che si richiede a formare l'imagine psicologica, ed è indiretta quando la sua durata è maggiore.

In musica gli intervalli tipici hanno diverso grado di chiarezza e precisione; la percettibilità aumenta colla frequenza o breve durata della formazione degli intervalli rispetto alla costante auricolare che è la reale causa fisica della semplicità dei rapporti.

L'occhio vede per intero o per parti la figura ottica secondochè essa si forma in un tempo minore o maggiore di quello che si richiede a formare l'imagine visiva.

Le figure ottiche tipiche rispondono per numero e ordine di chiarezza agli stessi intervalli musicali; sono una illustrazione della legge dei rapporti semplici, sia per la durata sia per il numero delle vibrazioni dei gruppi isocroni costituenti la figura dell'intervallo.

La imagine dell'intervallo è percepita completamente, quando si sente la sua potenza espressiva artistica come accordo; è storicamente noto che in ogni sistema musicale s'è concepita la concatenazione d' intervalli col riferire suoni e intervalli ad un suono fondamentale o tonica, rispetto alla quale hanno una relazione d'affinità diretta o indiretta, ed una *funzione tonale* determinata.

Non è possibile un confronto ordinato e completo delle figure ottiche, se non componendo con un suono fondamentale tutti gli altri compresi nell'ottava superiore. Dalla classificazione delle figure risultano tutti i rapporti della scala naturale, che perciò è la genuina formola rappresentante i fatti fondamentali della tonalità nella sua moderna manifestazione per l'armonia.

Gli intervalli secondo la funzione tonale che assumono nella concatenazione, si distinguono in accordi *consonanti* e *dissonanti;* il carattere estetico è una situazione psicologica di disgusto o inquietudine che fa desiderare una combinazione di piacere e riposo. Questa movenza istintiva dal dissonante al consonante è conseguenza d'una affezione fisiologica dell'apparato uditivo ricevitore che sotto l'azione delle dissonanze ha conformazione periodicamente variabile d'equilibrio instabile, e nelle consonanze ha forma stazionaria d'equilibrio stabile.

Rispetto alle condizioni visive le figure ottiche si dividono in due classi: figure fisse e figure mobili. Il grado di fissità varia da figura a figura, e coll'altezza de' suoni. A due cause deve attribuirsi: alla differenza di fase de' suoni che costituisce un regime variabile quando essa varia, e al tempo richiesto alla formazione della figura per cui una stessa appare fissa o mobile secondo le regioni alte o basse dei suoni che la producono.

Quando uno dei suoni d'un intervallo noto s'alza o s'abbassa non cessa immediatamente la sensazione di quell'intervallo coll'alterare del rapporto, ma perdura entro limiti tanto più larghi quant'esso è più chiaro; effetto dell'alterazione è la produzione dei battimenti che non mutano l'essenza ma modificano notevolmente il suo carattere, tantochè Helmholtz attribuì a questo fenomeno secondario il carattere delle dissonanze, mentre sarebbe più proprio attribuire ad esso la *stonatura* (1).

Le figure proprie dei rapporti complicati, benchè assai complicate esse pure, sembrano derivare dalle figure tipiche vicine per intreccio di forme simili; sicchè l'alterazione d'un rapporto esatto entro certi limiti non altera all'occhio essenzialmente la figura ma la rende periodicamente variabile. Realmente varia periodicamente l'ampiezza delle vibrazioni per interferenza e quindi l'intensità de' suoni che è la propria causa fisica dei battimenti.

(1) Fra accordo dissonante e stonato passa questa differenza, che il primo afferma e determina una tonalità, e il secondo esce dalle relazioni tonali rompendo ogni vincolo: questo errore, anche se piccolo, è in certi casi reso più evidente dai battimenti.

Helmholtz (1) in seguito ad una minuziosa analisi delle scale e dei modi dei varî sistemi formula così il principio fondamentale della musica moderna: *L'intera massa de' suoni e delle transizioni armoniche deve presentare una affinità stretta e sempre chiaramente appressabile con una tonica liberamente scelta, punto di partenza e d'arrivo dell'insieme dei suoni*, e conchiude: « gli antichi hanno « sviluppato questo principio nella musica omofona, i moderni nella « armonica: ma è principio, come si vede, estetico che non ha ca- « rattere di fatalità naturali. Non si deve cercare in una legge « inflessibile la sorgente di sì fatti principî estetici fondamentali; « essi sono al contrario prodotto del genio d'invenzione. Quindi la « musica ha dovuto, a differenza delle altre arti belle, scegliersi e « ricomporsi da sè il materiale artistico delle sue opere ».

Colle mie esperienze ho potuto stabilire un confronto parallelo tra il fenomeno estetico e ottico pel quale si può tracciare nitida la linea di distinzione tra ciò che è di origine soggettiva, *arte*, e ciò che è di origine oggettiva, *natura:* i punti ricordati sono piucchè sufficienti per conchiudere che nell'essenza stessa degli intervalli sussiste una legge che li coordina tra di loro indirettamente e direttamente colla tonica per un legame più o meno intimo ed evidente dei suoni che si fondono in nuovo individuo: *accordo*. Dunque il principio estetico non è fattura del genio, ma del genio è proprio lo scoprirlo e adoperarlo sistematicamente. Io mi figuro il genio musicale dinanzi alla massa de' suoni come un fisico dinanzi alle forze elementari della natura. La forza attrattiva elettrica dell'ambra strofinata era nota agli antichi; ma fu il genio di Volta che scoprì le condizioni per avere la corrente col mantenere un dislivello elettrico costante. La nuova introduzione d'una forza antica produsse la rivoluzione della fisica e della meccanica nel mondo; il genio del fisico, scopre non crea.

Così il merito inventivo dell'arte musicale non è nella scelta degli intervalli e nel far sì che altri piacciano altri no; ma, nello scoprire e sopratutto riconoscere la propria funzione di quelli intervalli che l'orecchio è più in grado di percepire; nel perfezionamento

(1) *Théor. physiol. de la musique*, III p., cap. XIII, pag. 306-328, ed. fr.

ed educazione dell'orecchio per cui sente e scopre e analizza ed esprime ed usa abilmente quelle sensazioni più delicate e recondite che la natura produce, ma delle quali il sentimento non educato non ha coscienza, e che la scrittura e tecnica difettose non san dire. Apro a caso la « *Missa Brevis* » di P. L. da Palestrina e trovo l'accordo dissonante delle due sensibili tonale e modale: *si* : *fa*; eppure allora soltanto il genio musicale scoprì le dissonanze quando riconobbe la loro mirabile potenza espressiva, quando l'arte formulò la legge delle preparazioni e delle risoluzioni (concatenazioni degli accordi), quando considerò l'accordo come accordo, intensivamente, come nuovo individuo, nuovo fattore dell'arte. Fu una rivoluzione musicale! nacque il sistema armonico.

È dunque una manifestazione d'un principio estetico elementare derivante da relazioni e condizioni oggettive costanti quello della tonalità moderna, comune a tutti gli altri sistemi musicali; esso non varia perchè deriva da natura.

Ciò che variò, mutò, si perfezionò sono i mezzi d'espressione inventati dall'arte: le scale, i modi, le leggi del contrappunto, le forme musicali, ecc., tutte queste formole che l'arte adopera per esprimere il sistema musicale e dare forma concreta alle concezioni istintive del genio, sono tutte cosa sua; sono buone in quanto contengono qualche cosa dei principii estetici, ma sono insufficienti inquantochè circoscrivono ad un piccolo ciclo di fenomeni l'attività dell'ispirazione. Ogni volta che fu superata una di quelle barriere, l'arte ha esteso il suo campo, ha accolto nuovi elementi materiali, ed ha rivelato, non creato, nuove sensazioni di bellezze recondite.

A questo punto credo di potere, se non affermare categoricamente, certo tentare la dimostrazione di una proposizione che Helmholtz enunzia ipoteticamente. Eccola:

« Se la nostra teoria del sistema moderno è esatta, essa deve con-
« tenere la spiegazione dei periodi precedenti meno perfetti di questo
« sviluppo » (l. c., pag. 328) (1).

---

(1) Osservo che tutta la musica moderna non è così esclusivamente tonale anche nelle successioni armoniche da non ammettere molte cose proprie di altri generi e sistemi musicali; p. e. certe cadenze a successioni che mancano di un evidente legame tonale, si spiegano più prontamente come espressione di fatti modali del sistema antico.

La teoria e il sistema sono esatti inquantochè sono basati su principii estetici fissi rispondenti alla realtà delle cose, perchè è più ricco d'ogni altro sistema di materiale artistico, suoni e intervalli e accordi; perchè è sistema aperto potendo colle modulazioni passare per un numero indefinito di toni e per conseguenza servirsi di tutta la massa de' suoni; perchè abbraccia tutti i fatti costituenti la tonalità. Sotto questo aspetto è un sistema perfetto nel suo genere.

Quindi è vero che le scale e modi antichi dal punto di vista tonale possono considerarsi come formole parziali, distinte una dall'altra in ciò che ognuna contiene qualcuno dei fatti costituenti la tonalità, mentre la nostra scala è la formola più completa della tonalità. Ma non è da dimenticare che tutto questo studio ha per oggetto un problema d'armonia, e l'armonia, tutt'altro che rappresentare tutta l'arte musicale, non è che un fattore che per più ragioni occupa il secondo luogo. Il primo posto spetta alla melodia che da sè sola può costituire un capolavoro d'arte perfetta, e che non è limitata da alcun confine. Dal punto di vista melodico sarebbe grave errore giudicare degli antichi e della stessa polifonia, coi criterî del sistema moderno.

Piuttosto si potrebbe ancora ricercare se il nostro sistema è completo o se vi sono possibilità e probabilità di nuove fasi? Per rispondere basta esaminare due campi, quello del genio, e quello del materiale sonoro. Che l'arte ci abbia detto tuttociò che il genio scopre agitandosi in un mondo di fantasmi musicali, nessuno lo sogna, come nessuno oserebbe dire che oggi è esaurito il genio delle invenzioni fisiche. Quanto agli intervalli, non ne mancano oltre i dissonanti anche di quelli che potrebbero avere funzione consonante o indifferente come $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{7}{6}$, $\frac{8}{7}$ etc.: ma non è facile prevedere che mutamento porterebbe al carattere del sistema l'introduzione d'uno o altro di detti intervalli (1). Inoltre vi sono nell'acustica, come nell'estetica, molti fenomeni dei quali non è conosciuta ancora la corrispondenza reciproca; quindi non è certo neppure se alcuno di quei rapporti sia già in uso isolatamente senza che se ne conosca la fun-

(1) Vedi a questo proposito le geniali osservazioni di BLASERNA: *Le son et la musique*, pag. 79. Non è improbabile che in Wagner possano incontrarsi di siffatti intervalli; ma spetta all'esperienza diretta decidere una questione di fatto.

zione. Non ostante questi problemi che restano ancora da risolvere, la teoria del sistema armonico è così nettamente delineata che non lascia alcun dubbio sull'origine delle sue basi estetiche. L'unità, la varietà, la proporzione, il legame e il contrasto, le penombre delle approssimazioni, il colorito (1), la chiarezza, l'ordine s'appoggiano a fenomeni fisici e fisiologici governati da leggi costanti non convenzionali; è dunque sistema naturale e non artificiale. La forza della dimostrazione sta nell'avere coll'esperienza data la prova di fatto che quelle relazioni hanno origine oggettiva o da leggi fisse, non soggettiva o convenzionale. Obbedisce a leggi fisse la vibrazione dei corpi e dell'apparato uditivo, l'onda nervosa e l'eccitazione; a legge necessaria è soggetto l'orecchio e il genio come facoltà istintive, nel sentire gli impulsi della natura; cioè quando sente e presente il valore estetico che hanno i suoni come forze elementari fisiche atte a suscitare determinate sensazioni sia presi singolarmente sia nelle loro combinazioni.

L'insieme di queste sensazioni mirabilmente coordinate tra di loro e quasi derivanti dalla sensazione d'un suono o accordo fondamentale (2) costituisce il sentimento della tonalità; che può dirsi una imagine sensoria, un quadro fantasma dei fenomeni fisici che nascono quando si compongono vibrazioni di diversa durata in gruppi isocroni aventi rapporti determinati con una vibrazione fondamentale atte a suscitare le sensazioni sonore. È in questo quadro che il genio inventivo artistico trova largo campo alle sue creazioni. Coi suoni e cogli intervalli crea i disegni melodici e armonici, così come il pittore fa i bozzetti; ma non sono disegni plastici, i suoni e gli accordi sono forze vive atte ad eccitare multiformi sensazioni secondo le funzioni che possono assumere e il genio combina le concatenazioni più atte a rendere viva e parlante l'idea che gli fulge dinanzi come scintilla divina; senza enumerare gli altri fattori: ritmi, metri, tempi, forme, ecc., dove l'arte può scapricciarsi per dare movenza e fisonomia alle sue composizioni. È in questo campo dove trova posto il gusto personale, lo stile, il *mi piace e non mi piace*, il progre-

(1) Cf. Rendiconti della R. Accademia dei Lincei. Vol. XII, 1° sem., serie V, fasc. 2°, pag. 52.

(2) Cf. Hugo Riemann, *L'Harmonie simplifiée*. Introduction, pag. 9.

dire, il mutare, dove, non di rado, spadroneggia il pensiero e il calcolo.

Il vero punto indefinibile di quest'arte perchè manca di elementi determinati e misurabili, è il legame misterioso tra i mobili psichici e i mobili fisici, cioè tra i moti spirituali dell'anima, e i movimenti vibratorii trasmessi per le sensazioni sonore. La legge fisica, costante, s'arresta lì dove incomincia l'arte. Quindi non mi resta che a conchiudere: se l'armonia dell'anima risponde all'armonia de' suoni, è evidente, benchè ne ignoriamo il come, che le situazioni psicologiche rispecchiano le condizioni fisiologiche di esaltamento e riposo dei sensi quando sincronizzano colle vibrazioni dei corpi. Dove è da cercare dunque la prima origine del bello musicale? In uno di quei molteplici fremiti della natura fisica che può essere percepito dal nostro orecchio: le sensazioni si orientano, si esaltano, si succedono in così perfetto accordo coi moti della natura esteriore, che l'organismo sente un singolare sollievo di uscire dalla abituale monotonia o tumulto de' suoi movimenti, e l'anima v'intuisce quel mirabile ordine e temperamento che fa apparire il *bello* come splendore del *vero* e del *buono*.

Roma, R. Istituto Fisico, febbraio 1903.

Dr. Giulio Zambiasi
Assistente nell'Ufficio centrale del « Corista normale ».

LES COEFFICIENTS RESPIRATOIRES ET CIRCULATOIRES

DE LA MUSIQUE

(*Suite*, V. vol. IX, fasc. 1er, pag. 148-179 et fasc. 3me, pag. 717-734, ann. 1902).

XI.

Le professeur PATRIZI a étudié (1) les changements qui se produisaient sous l'influence de la musique dans la circulation cérébrale.

Son but était, nous dit-il, de rechercher « les causes positives de l'art ».

Le sujet est un jeune savoyard âgé de 13 ans, n'ayant reçu aucune éducation musicale ou esthétique. Cet enfant avait une brèche crânienne de 13 cm.

Patrizi travaillait dans le laboratoire de physiologie de Turin; il employait le pléthysmographe très simple de Mosso, dans lequel une rondelle de gutta-percha recouvre la brèche osseuse, cette rondelle est traversée en son milieu par un tube de verre qui fait communiquer la plaie avec un appareil enregistreur, au moyen de tubes en caoutchouc. Quand le volume du cerveau augmente, l'air contenu dans l'appareil fait monter la plume écrivante par l'intermédiaire du tambour de Marey. Quand le volume du cerveau diminue, la plume descend.

L'expérience est très soigneusement conduite. Le sujet, commodément assis, est isolé du bruit et des appareils enregistreurs qui pourraient fixer son attention. Avant chaque expérience, une légère sonnerie le prépare et évite ainsi toute surprise, toute émotion qui pourrait dissimuler les effets propres de la musique. En même temps, on enregistre avec un aéro ou hydrosphygmographe les changements vo-

---

(1) PATRIZI, *Primi esperimenti intorno all'influenza della musica sulla circolazione del sangue nel cervello umano*, « Rivista Musicale Italiana », vol. III, fasc. 2°, 1896. Voir aussi le volume: *Nell'estetica e nella scienza*. Remo Sandron, Palermo, 1899.

lumétriques de l'avant-bras. L'excitation musicale est donnée, pour les **notes séparées**, par un orgue de Kœnig (do_3 à do_4).

Un musicien habile joue des mélodies, inconnues du sujet, gaies, tristes, lentes ou rapides.

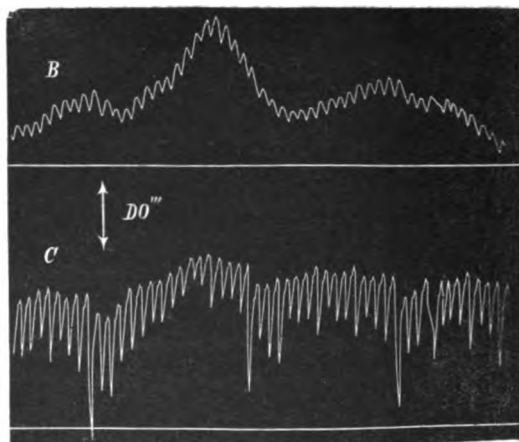
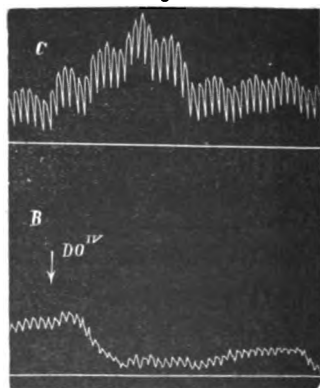
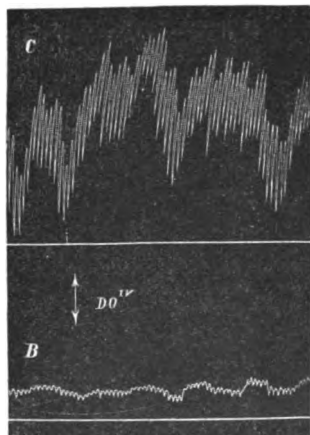
Figure 1.

B. Pouls de l'avant-bras. — C. Pouls cérébral.

Fig 2.

Les excitations dues à des notes isolées, produisent un afflux de sang au cerveau. Comme la respiration n'est pas changée, Patrizi croit que les centres vaso-moteurs sont plus sensibles à ces excitations que les centres de la respiration. Il croit aussi qu'il existe un rapport approximatif entre la réaction et la hauteur de la note (fig. 1 et 2).

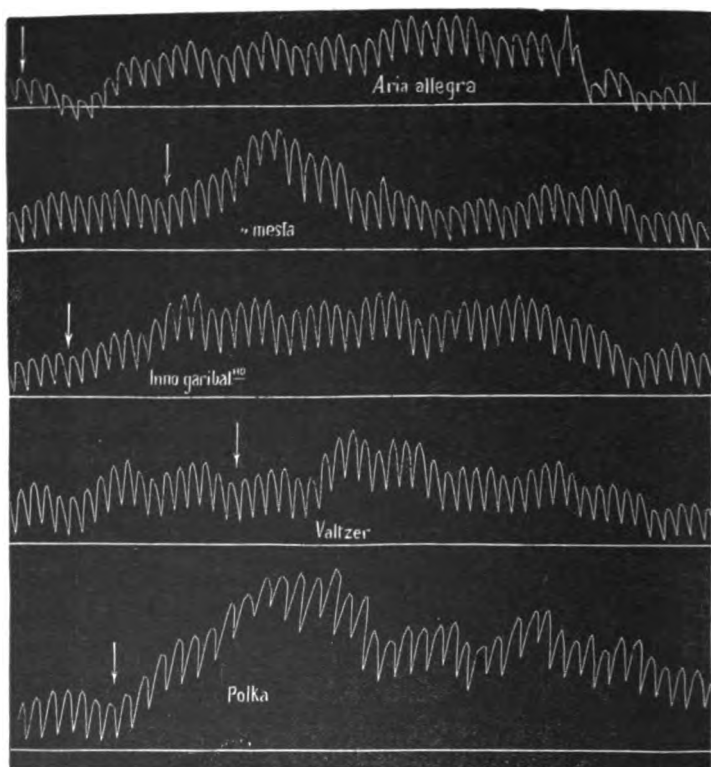
Dans aucun cas, l'auteur n'enregistre de vaso-constrictions cérébrales. Il suppose que les seules réactions cérébrales sont des dilatations passives dues à des constrictions dans une autre partie de l'organisme. En effet dans le graphique 1, le cerveau et le bras se dilatent, dans le graphique 2 le cerveau se dilate, le bras se contracte, dans le graphique 3 le cerveau se dilate, le volume du bras reste stationnaire (à ce moment, il est probable que c'est une autre partie du corps qui envoie du sang au cerveau).

Fig. 3.

Les excitations produites par des mélodies donnent des résultats analogues aux excitations simples. La courbe volumétrique du cerveau *s'élève toujours*. La rapidité et la durée de l'élévation varient seules, probablement à cause des différences d'*intensité* du son (fig. 4).

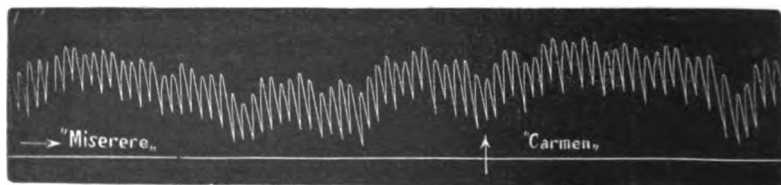
Patrizi se demande si les airs gais et tristes (majeurs et mineurs, d'après lui) ont des actions spécifiques. Le graphique 5 montre que la courbe monte, que l'on joue en majeur ou en mineur, que l'air soit gai ou triste, allègre ou lent. Donc le *rythme* et le *mode* n'ont que des actions quantitativement différentes.

Quand plusieurs modes se suivent, invariablement la courbe monte à la première excitation, puis descend quoique le morceau continue et quelquefois ne remonte que pour redescendre aussitôt que l'excitation a cessé.

Nous avons critiqué chez Dogiel les expériences dans lesquelles on

Fig. 4.

Pouls cérébral.

fait entendre aux sujets des airs connus; chez Patrizi nous les approuvons car elles ne sont faites que comme terme de comparaison.

Fig. 5.

Pouls cérébral.

On voit en effet (graphiques 6, 7, 8) que les effets constatés pour

les notes isolées sont reproduits; 6, élévations parallèles de la courbe

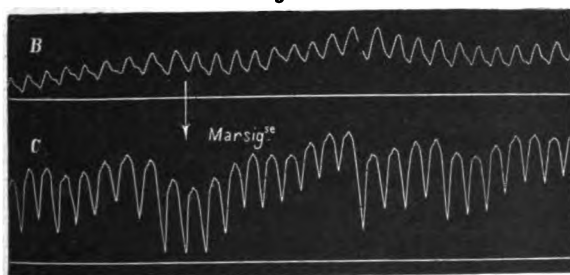
Fig. 6.

du bras et du cerveau; 7, la courbe du cerveau monte, celle du

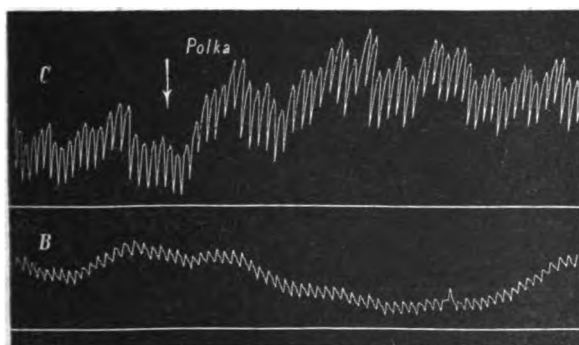
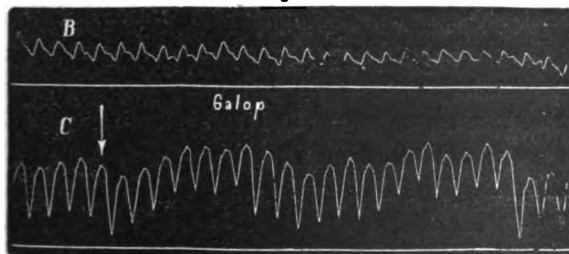
Fig. 7.

bras descend; 8, la courbe du cerveau monte, celle du bras reste stationnaire.

Fig. 8.

Patrizi se demande si on peut appliquer ici la théorie de Roy et Sherrington d'après laquelle un travail chimique dans la substance grise

produirait une circulation cérébrale, ou les théories périphériques de James et de Lange? Sergi (1) a défendu ces dernières théories; d'après lui, les sentiments esthétiques résident dans les centres nerveux inférieurs. Ces sentiments, comme les émotions musicales doivent être privés des caractères intellectuels que la science moderne veut leur donner. Tout en appelant les jugements et la physiologie sur ces points encore obscurs, Patrizi pense que ses expériences sont en faveur de la théorie périphérique et que nous devons habituer notre esprit à la théorie inattendue par laquelle une action psychique comme la musique s'explique par des changements de circulation dans une partie quelconque du corps.

Les conclusions immédiates du travail de Patrizi sont les suivantes: les excitations musicales produisent toujours une vaso-dilatation cérébrale, probablement consécutive à une vaso-constriction périphérique; la *hauteur* et l'*intensité* du son produisent une réaction du même sens, et ces deux facteurs ont des actions approximativement proportionnelles à leurs réactions respectives.

XII.

En 1896 M. M. Binet et Courtier ont fait, dans l'« Année psychologique » (2), une série d'études sur la vie émotive. La 3ème partie est consacrée à l'influence de la musique sur la respiration, le cœur, la circulation capillaire. Le travail est bien ordonné. L'historique est sommaire mais assez complet: les auteurs donnent les résultats de Dogiel, Féré, Tarchanoff, Patrizi, et Mentz.

Les recherches personnelles comprennent d'abord l'exposé de la méthode et les résultats obtenus: premièrement, par des excitations sensorielles; deuxièmement par des excitations émotionnelles. Les recherches ont été faites au moyen de la méthode graphique et chaque expérience a ses résultats consignés numériquement dans les tableaux.

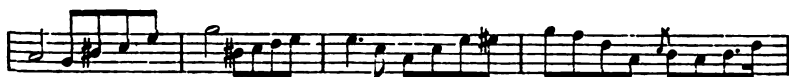
---

(1) Sergi, *Les Émotions*, passim.

(2) Binet et Courtier, *La vie émotive*. Troisième partie: *Influence de la musique sur la respiration, le cœur et la circulation capillaire*, « Année psychologique », 1896. — Reprod. aussi en « Revue scientifique », 1897, N. 1, page 104.

Nous avons jugé utile de recueillir les textes musicaux pour éclairer les lecteurs sur la qualité de l'excitant employé par MM. Binet et Courtier.

Le Veau d'or (Gounod).

Marche triomphale Tannhäuser.

Le sujet était un homme de 35 ans, instruit, aimant la musique, musicien lui-même.

On se servait d'un piano sur lequel on jouait soit des sons isolés (musique sensorielle), soit des mélodies (musique émotionnelle). Il fut fait 6 séances, chez le sujet, l'après midi, entre 2 et 5 heures. La pièce dans laquelle on opérait était petite et chauffée. Un compositeur musicien jouait. On prenait des graphiques avant, pendant et après l'expérience à la vitesse lente du cylindre, 1^{mm} par seconde. Les auteurs se sont appliqués à étudier le changement, en nombre, de pulsations pendant l'unité de temps. Le chiffre 7, que l'on voit dans le tableau, à la dernière colonne indique qu'en 1′ le nombre de pulsations a augmenté de 7.

Les appareils dont on se servait étaient le pneumographe de Marey, pour la respiration ; le pléthysmographe en caoutchouc d'Hallion et

Action de la musique sur le cœur et la circulation capillaire.

MUSIQUE	VITESSE DU CŒUR			MODIFICATION DU TRACÉ CAPILLAIRE	OBSERVATIONS
	avant	pendant	différence		
Sons simples 1 et 2	78	81	+ 3	rapetissement $\left(\frac{1}{7}\right)$ de la pulsation	
3. Accords agréables	77	77	=	rapetissement de la pulsation $\frac{1}{7}$	
4. — de mode majeur	86	90	+ 4	» » » »	
5. — lents et doux	84	90	+ 6	rapet. $\left(\frac{1}{7}\right)$ de la puls. et accent. du dicrot.	
6. — vifs	79,5	84	+ 4,5	rapetissement de la pulsation $\frac{1}{6}$	
7. Accords discordants	79,5	81	+ 1,5	rapetissement net de la pulsation $\frac{1}{4}$	
8. — désagréables et durs	77	82	+ 5	rap. de la puls. $\frac{1}{7}$ et renforcem. du dicrot.	
9. Accords mineurs	87	90	+ 3	rien	
10. — lents	75	78	+ 3	agrand. très faible de la pulsation, amollissement du dicrotisme.	
11. *Dernière pensée* (*de* WEBER)	84	90	+ 6	atténuation très légère du dicrotisme	
12. *Tout simplement* (P. DELMET)	75	75	=	» » »	Inconnu. Pas de souvenir. Mélancolique.

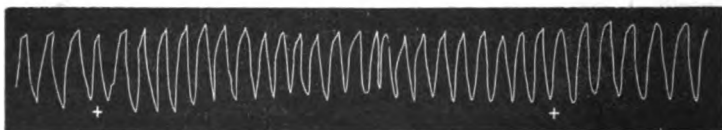
17. [illegible] ([illegible]), chant				[illegible] $\frac{1}{8}$ [illegible]	[illegible]
18. *[illegible]* » »	78,5	79	+ 5,5	rapet. et agrandissement de la pulsation	Inconnu : 1° audition : gaieté grave, grand plaisir. 2° audition : mélancolie.
19. *L'Étoile*, chant	—	—			
20. *Marche funèbre* (BEETHOVEN)	78	85,5	+ 7,5	rapet. $\frac{1}{8}$ de la puls. et accent. du dicrot.	
21. *Air des Bijoux* (*Faust*), chant	90	9	=	rapet. $\frac{1}{7}$ de la pulsat. et accent. du dicrot.	
22. *Veau d'or* » »	75	82,5	+ 7,5	rapetissement $\frac{1}{8}$ de la pulsation avec renforcement puis agrand. du dicrot.	Gaieté : envie de chanter avec musique.
23. *Marche triomphale* (*Tannhäuser*)	84	84	=	rien de net	Connu : impression plus faible que d'habitude.
24. — *lorraine* (GANNE)	85	90	+ 5	rapet. de la puls. $\frac{1}{6}$ et accent. du dicrot.	Excitant images motrices et visuelles (soldats), sensation de puls. des doigts.
25. — *de Faust* (GOUNOD)	87	87	+ 6	abaissement du dicr. et rap. $\frac{1}{7}$ de la puls.	
26. — *hongroise* (BERLIOZ)	86,5	91,5	+ 5	rapet. de la puls. $\frac{1}{7}$ et accent. du dicrot.	
27. — *indienne* (SELLENIK)	77,5	77,5	=	ondulations et rapetissement de la puls.	Impulsions motrices. Gaieté.
28. *L'Épée* (*Walküre*) chant	69	79	+ 10	rapet. $\frac{1}{2}$ de pulsation, renforcement puis amollissement du dicrotisme	Très connu : Impulsions motrices. Grand plaisir. Vision du théâtre. Souvenir des timbres.
29. *La Chevauchée* »	68	83	+ 15	rapet. $\frac{1}{6}$ de pulsation, renforcement puis amollissement de la pulsation	
30. — »				amollissement d'emblée de la pulsation	
31. *Printemps* » »	69	78,5	+ 8,5	rapet. $\frac{1}{8}$ de la pulsation, renforcement puis amollissement du dicrotisme	Très connu : grand plaisir. Vision du théâtre : passion tendre.
32. — » »	75	80	+ 5	*idem*, mouvements inconscients	
33. *La rencontre* (*de Faust*) »	69	84	+ 15	rapet. de la puls. $\frac{1}{8}$ avec accent. du dicr.	Très connu : grand plaisir. Caresse, tendresse, frissons.
34. *Laisse-moi contempler* »	78	88	+ 10	rien de net	Semblable à *La rencontre*.

Comte pour le pouls capillaire, et le sphygmographe pour l'étude *en nombre* des pulsations cardiaques.

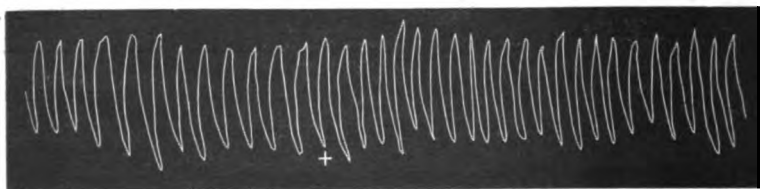
Les premiers résultats consignés dans le tableau I sont relatifs aux réactions respiratoires. Dans cette première partie, ils distinguent d'abord les excitations purement sensorielles. Voici les conclusions des auteurs:

« Les sons musicaux, les accords, et, d'une manière générale, la musique en tant qu'excitation sensorielle, indépendamment de toute idée et de tout sentiment suggéré, ne trouble pas la régularité de la respiration et n'en augmente pas l'amplitude; elle provoque seulement une accélération d'autant plus grande que le mouvement est plus vif; le mode majeur a un effet plus excitant que les sons concordants ».

Ces faits sont illustrés par le graphique que nous reproduisons ici.

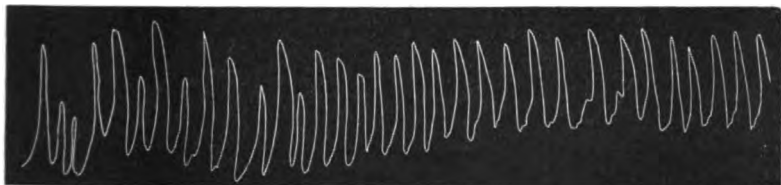
Fig. 31.

Influence d'une série d'accords désagréables et durs sur la respiration.
La respiration s'accélère et diminue d'amplitude. Les accords se font entendre entre les 2 croix.

Ces conclusions ne sont naturellement valables que pour le seul sujet sur lequel on a expérimenté. En second lieu, ils considèrent les

Fig. 32.

Influence d'une marche sur la respiration.
Marche Hongroise, à partir de la croix; la respiration s'accélère en restant régulière..

excitations émotionnelles; ce sont les expériences portées au tableau à partir du n° 11. Les auteurs reconnaissent que la qualité de l'émotion joue un grand rôle sur les recherches physiologiques et que

cette qualité est très variable. « Les expériences, disent-ils, montrent que la qualité de l'émotion musicale a quelque influence, que les mélodies (marches militaires) ont généralement une action accélératrice plus forte que les mélodies tristes ; mais d'autre part l'intensité de l'excitant a un effet aussi grand au moins que la qualité

Fig. 33.

Influence d'une mélodie accompagnée de chant sur la respiration. Le Vallon, de Gounod.
La respiration s'accélère, augmente d'amplitude et devient irrégulière.

des excitations, puisque les excitations produisent à la fois une accélération de la respiration et une augmentation de sonamplitude ».

Au cours des expériences, on remarque que le sujet rythme sa respiration sur celle du chanteur. On cache le chanteur au sujet et le phénomène de suggestion disparaît.

Les phénomènes circulatoires sont consignés au tableau II. Nous avons ajouté dans la dernière colonne de ce tableau les impressions, traduites, quelques instants après, par le sujet.

Les tableaux I et II présentent des modifications parallèles avec ce fait important qu'il n'y a jamais de diminution des mouvements respiratoires ni des mouvements du cœur. Les auteurs concluent ainsi : « Il est donc incontestablement prouvé que chez notre sujet respiration et cœur ont fonctionné à l'unisson; que sous l'influence d'excitations sensorielles, sans écho émotionnel, il y a une accélération légère des deux fonctions ; que l'audition d'une mélodie de caractère triste ou gai a augmenté cette accélération et qu'enfin les motifs tirés d'ouvrages dramatiques sus par cœur et provoquant des émotions très intenses, ont porté cette accélération au *maximum* ».

Comme pour l'étude des changements respiratoires, les auteurs commencent les expériences relatives à la circulation par des excitations sensorielles.

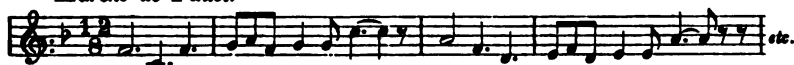
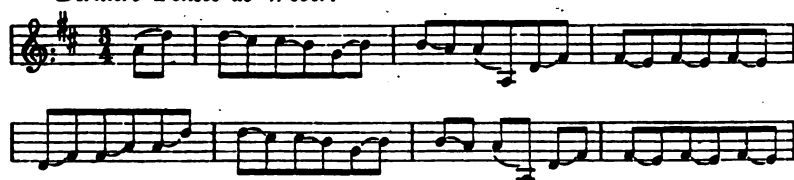
Action de la musique sur la respiration.

MUSIQUE	VITESSE avant	VITESSE pendant	VITESSE après	VITESSE différence	Amplitude	CARACTÈRE GÉNÉRAL
1. Sons quelconques	10,5	11	10	+ 0,5	=	très régulier
2. » »	10	11	10,5	+ 1	=	»
3. Accords agréables	8,5	10	10	+ 1,5	=	régulier
4. » de mode majeur	10	12,5	11	+ 2,5	=	très régulier
5. » lents et doux	10	12	10	+ 2	—	»
6. » vifs et majeurs	10,5	14	11	+ 3,5	—	»
7. Accords discordants	8	12	10	+ 2	—	très régulier
8. » désagréables et durs	10,5	14	11	+ 3,5	—	»
9. Accords mineurs	11	12	11	+ 1	=	très régulier
10. » lents	8	9	8	+ 1	=	»
11. *Dernière pensée* (de Weber)	9	12	9,5	+ 3	—	irrégulier
12. *Tout simplement* (de Delmet)	8	9,6		+ 1,6	—	un peu irrégul.
13. *La Coupe* (Gounod)	8,5	11	9	+ 2,5	—	régulier
14. » » (chant) (Gounod)	12	12,5	11,5	+ 0,5	+	»
15. *Marianina*	9	11,5	9,5	+ 2,5	—	irrégulier
16. *L'Étoile* (*Tannhäuser*)	9,5	11,5	9,5	+ 2	—	régulier
17. *Pie Jésu* (chant) (Renaud-Maury)	9	14,5	10	+ 5,5	—	très irrégulier
18. *Survivance* » » »	9	11	9	+ 2	+	»
19. *L'Étoile* (chant)						régulier
20. *Marche funèbre* (Beethoven)	9	13	9,5	+ 4	—	
21. *Air des Bijoux* (chant) (*Faust*)	10	14	13	+ 4	+	très irrégulier
22. *Veau d'or* » »	11	13	11	+ 5	—	»
23. *Marche triomphale* (*Tannhäuser*)	9,6	13,5		+ 4	—	irrégulier
24. » *lorraine* (Ganne)	8	13,2	8,5	+ 5,2	—	régulier
25. » *de Faust* (Gounod)	9	12,5		+ 3,5	=	»
26. » *hongroise* (Berlioz)	11	14,5	11	+ 3,5	=	un peu irrégul.
27. » *indienne* (Sellenik)	11,5	13	10	+ 1,5	—	irrégulier
28. *L'Épée* (chanté) (*Walküre*)	9,5	14	8	+ 4,5	+	irrégulier
29. *Chevauchée* » »	9	14		+ 5	=	»
30. » » »	10,5	13		+ 2,5	+	»
31. *Printemps* » »	9,5	13		+ 3,5	+	très irrégulier
32. » » »	8	13	11	+ 2	—	»
33. *La rencontre* » (*Faust*)	10,5	13	9	+ 2,5	—	irrégulier
34. *Laisse-moi contempler* »	11	12		+ 1	+	très irrégulier

Les figures 34, 35, 36 et 37 de ces auteurs peuvent être citées comme exemples typiques (1).

(1) Nous regrettons beaucoup de ne pas pouvoir publier les tracés de ces auteurs; dessiner les figures qui accompagnent leur texte aurait été une tâche difficile à accomplir et qui aurait défiguré certainement les tracés.

Fig. 84. — Influence d'accords désagréables et airs sur circulation capillaire. Accélération du cœur et descente au dicrotisme de la pulsation.

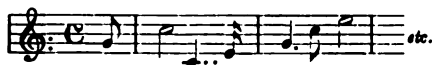
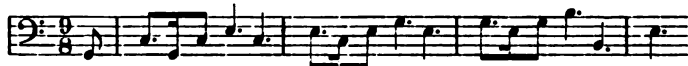
Fig. 85. — Influence d'une marche (*Lorraine*) sur circulation capillaire. Effet excitant. Accélération du cœur et descente au dicrotisme de la pulsation.

Marche Funèbre Beethoven.

Air des Bijoux Faust.

Marche Indienne (Sellenik).

« Tout simplement » de Delmet.

Fig. 86. — Influence d'une mélodie accompagnée de chant (*L'Épée*) sur circulation capillaire. Effet dramatique complexe. Accélération du cœur, rapetissement de la pulsation. Le dicrotisme s'accentue pendant un court instant et s'amollit.

L'épée (Walküre).

Chevauchée (Walküre).

Le printemps (Walküre).

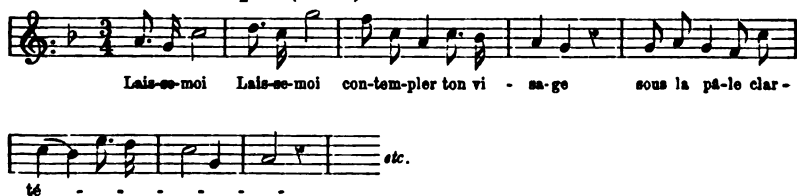



Fig. 37. — Influence d'une mélodie accompagnée de chant (*Le Vallon*) sur la circulation capillaire. Effet de tristesse profonde. La pulsation s'amollit lentement sans diminuer d'amplitude et sans passer par une phase d'accentuation nette du dicrotisme.

Pour les excitations émotionnelles, MM. Binet et Courtier les ont classés au point de vue des résultats en: tristes, gais et complexes. Ils nous donnent trois exemples graphiques de ces réactions.

Le tracé capillaire forme généralement une ligne droite avec de très rares changements brusques.

Le rapetissement de la pulsation est très faible : $\frac{1}{7}$.

Parfois pourtant il va jusqu'à $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{2}$.

Sur 39 expériences, on trouve 19 rapetissements qui suivent certaines règles, que nous résumons.

Le dicrotisme est diminué {
- Les excitations sensorielles provoquent rapetissement faible.
- Les accords discordants provoquent rapetissement plus grand.
- Les mélodies tristes / Les accords mineurs } n'en provoquent pas.

Le dicrotisme est renforcé { Les mélodies gaies provoquent rapetissement maximum.

Enfin le *maximum* de réaction est caractérisé par des frissons, un rapetissement du pouls, la diminution et la disparition du dicrotisme.

Sous réserve des critiques que nous ferons, nous admettons que de ces expériences, on puisse dégager quelques conclusions générales. Car ce que nous avons à dire vise surtout le détail de l'analyse physiologique des effets de la musique. Si nous ne pouvons savoir les coefficients de variation, nous pouvons déduire néanmoins les termes extrêmes de ces changements. Dans cet ordre d'idées, les deux tableaux qui renferment un grand nombre d'expériences sont d'une grande utilité.

Voici les conclusions générales données par MM. Binet et Courtier: « La conclusion principale de ces expériences, c'est que toutes, sans presque aucune exception, ont produit une accélération du cœur et de la respiration.

« . . . . L'accélération est moindre quand l'excitation est purement sensorielle . . . . Quant à la nature des émotions provoquées nous avons pu les diviser en 3 grandes catégories: les émotions tristes, les émotions gaies ou plutôt excitantes (marches militaires, par exemple), et en troisième lieu, un groupe d'émotions complexes et surtout très intenses . . . . .

« . . . . il est délicat de décider dans quelle subdivision doit entrer tel morceau particulier, et par conséquence les conclusions à tirer de cette classification doivent être formulées avec la plus grande prudence. Il nous semble bien, cependant, que les mélodies tristes produisent une accélération moindre que les marches. Mais ce qu'il y a de certain c'est que l'effet le plus grand est produit par les mélodies à émotions intenses, et par conséquent nous supposons que *l'intensité des émotions joue un rôle bien plus important que leur qualité* dans les phénomènes que nous avons enregistrés et dans les conditions où nous étions placés ».

Comme conclusion à un aussi laborieux travail, c'est peu. Le manque de résultats vient de la diffusion des recherches. Si du moins, avant de faire des recherches personnelles sur des points aussi obscurs que l'*émotion musicale*, ils avaient tiré des précédents travaux quelques données certaines, ils eussent pu arriver à des résultats plus nets. Toutes les recherches scientifiques gagnent à être localisées, à aller du certain au problématique.

Nous devons d'abord adresser une critique générale à ces recherches. Les sons simples ne sont pas assez étudiés. Nous voyons bien dans

les tableaux 1 et 2 une rubrique : sons simples, sons quelconques, mais ces excitations ne sont pas numériquement déterminées. Cependant Dogiel, Patrizi avaient, avant MM. Binet et Courtier, montré que les sons aigus ont une action plus forte que les sons bas. Parmi les 7 graphiques que nous avons sous les yeux, aucun n'est relatif à ces excitations simples. Accords désagréables et durs sont des termes insuffisants dont l'exactitude varie avec chaque sujet. Il eût été plus commode et plus scientifique de désigner ces accords par leur qualification numérique.

Les graphiques 32 et 33, 35, 36, 37, relatifs à l'influence de la mélodie (32) et de la mélodie compliquée de chant (33) sur la respiration, ne nous donnent aucun résultat appréciable, car le terme mélodie est très vague même quand le nom du morceau est donné. L'excitation étant courte, à quelle partie du morceau correspond-elle ? Si nous le savions nous pourrions nous rendre compte approximativement de l'intensité, et de la hauteur des sons. Et d'autre part, est-il juste de classer comme *mélodie* un morceau dans lequel l'accompagnement avait probablement lieu ; les phénomènes d'*harmonie* sont différents, au moins en complexité, des phénomènes mélodiques. Il y avait là une dissociation à faire.

Que voyons-nous dans ces graphiques ? La respiration varie et devient irrégulière ! Il y a donc une simple constatation de phénomène mais sans qualification, sans modalité. C'était le moment de voir si la respiration ne se rythme pas sur le mouvement du morceau de musique, si l'action mécanique n'est pas supérieure à l'action psychologique.

Nous sommes perplexes devant les termes de la conclusion relative à l'action des sons simples : « le mode majeur a un effet plus excitant que les sons concordants ». Il nous semblait que les sons physiquement les plus concordants étaient les sons majeurs. Nous avons ainsi interprété que les sons majeurs ont une action plus excitante que les sons mineurs, sans être bien certains d'être dans la pensée des auteurs.

Il eût été aussi indispensable de connaître la durée de toutes les excitations en rapport avec la durée de la réaction. Les auteurs, qui reconnaissent que les effets émotionnels sont difficiles à caractériser, forment des catégories de morceaux tristes, de marches et de mor-

ceaux complexes. On voit tout ce que cette classification a de fictif. Ces morceaux sont classés par le seul critérium émotionnel des observateurs! On a fait disparaître la suggestion produite par la vue; mais malgré cette précaution ne reste-t-il pas une grande part d'influence à la suggestion auditive? Le rythme n'aura-t-il pas une action mécanique sur l'organisme? Quand on a affaire à des phénomènes très variables comme les émotions, il nous semble utile, ou de prendre des sujets nettement définis et non des sujets aussi complexes qu'un homme très instruit, ou bien *plusieurs* sujets intellectuellement élevés afin de juger par comparaison et élimination.

En somme, les auteurs ont, grâce à leur musique émotionnelle, éveillé chez leur unique sujet des associations d'idées qui produisaient les changements fonctionnels observés. Cette musique émotionnelle qui est à la base de l'expérience, est un élément encore défini, partant l'expérience n'est pas rigoureuse et la chose se constate dans l'imprécis des résultats. Toutes les critiques, que nous adressons aux auteurs de ce minutieux travail, viennent de ce faux point de départ.

MM. Binet et Courtier ont le grand mérite d'avoir fixé leurs expériences en des tableaux très clairs. Quand les actions de la musique seront mieux connues, nous ne doutons pas qu'on y vienne souvent puiser des renseignements.

Ces auteurs ont de plus, et les premiers, noté les changements de forme de la pulsation et l'importance que semble avoir le dicrotisme sur la caractéristique des émotions musicales.

Nous retirerons, en outre, de leurs recherches, la confirmation de la règle, que l'habitude diminue et fait disparaître toute réaction périphérique. Ils ont, en effet, observé que les morceaux déjà entendus avaient une action bien moindre que les morceaux inconnus d'un sujet.

XIII.

M. Dogiel a repris ses recherches en 1898 (1). Il expérimente sur l'homme et sur les animaux. Dans le premier cas, il se sert du plé-

(1) « Annales neurologiques (russes), 1898 », vol. VI, N. 1, pp. 148, 172: *Influence de la musique et des couleurs sur le système nerveux de l'homme et des animaux*. Analysé, dans la « Revue Médicale » du 26 juillet 1898, par E. Margouliès.

thysmographe de Fick qu'il a quelque peu modifié, et de l'auscultation. Dans le second cas, du manomètre à kymographion.

Les résultats confirment ceux obtenus en 1880. La hauteur, l'intensité, le timbre ont une part dans les modifications; l'harmonie, la mélodie aussi, mais cette dernière est une résultante de phénomènes plus complexes, car la nationalité, l'individualité, le développement intellectuel sont des complexes psychologiques. La mélodie retentit sur les fonctions animales (circulation et respiration) et de ce fait est un agent thérapeutique indiqué.

Nous citons simplement ces travaux sans entrer dans des explications et des commentaires, car ils ne représentent aucun progrès sur les premiers que nous avons analysés.

XIV.

Le professeur Sergi, de Rome, dans un récent ouvrage sur les *Émotions* (1), a cru pouvoir tirer des travaux que nous analysons, une confirmation de la théorie dite physiologique. Il a condensé les résultats de Dogiel, Patrizi, Tarchanoff qui confirment *en partie* seulement cette théorie, et ceux, à son avis, plus concluants de Binet et Courtier. Du fait que ces auteurs ont noté de nombreux changements physiologiques en fonctions des émotions, peut-on voir une confirmation de la théorie de James et Lange? Nous ne le croyons pas. La véritable affirmation serait dans l'antériorité des phénomènes périphériques sur les phénomènes cérébraux.

Ce caractère d'antériorité n'a pas été mis en lumière par Binet et Courtier. Seuls, Patrizi et Ferrari ont dirigé leurs recherches dans cette voie, en laissant encore subsister la question de l'*inégalité* des réactions périphériques.

XV.

La plus récente recherche sur les effets de la musique sur la circulation et la respiration est sortie du laboratoire de Monsieur le docteur Pachon, de la Faculté de Médecine de Bordeaux. C'est la

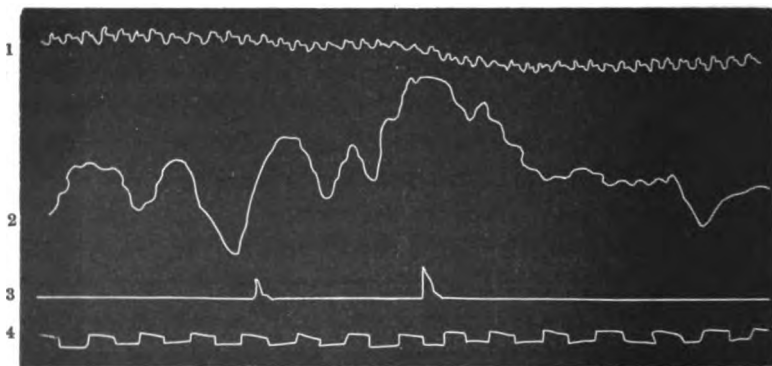
(1) Sergi, *Les Émotions*, passim.

thèse inaugurale du docteur Guibaud ayant pour titre : « Contribution à l'étude expérimentale de l'influence de la musique sur la circulation et la respiration » (1).

Ce travail est remarquable d'ordre et de précision. Il comprend deux parties. La première est relative à l'historique de la question et aux renseignements de technique expérimentale. La seconde est relative aux recherches personnelles de l'auteur. Nous nous arrêterons sur cette partie.

Il a été pris un grand nombre de tracés dans des conditions toujours semblables : dans le laboratoire ayant une température égale vers 3 heures après-midi, 4 styles écrivaient ensemble le temps en seconde, le signal de l'expérience, la respiration (pneumographe de Marey) et le pouls digital (pléthysmographe à doigt de gant d'Hallion et Comte). Le cylindre inscripteur avait une rotation lente. Les sons provenaient d'un harmonium. Nous avons dressé nous-mêmes le tableau suivant renfermant les résultats obtenus.

Tracé I.

Mr P. M., 30 ans. Exemple de réaction à l'audition d'une note aigué la_4.

1. P. digital — 2. Respiration — 3. Signal — 4. Temps en ″.

Voici, après quelques courts commentaires, les conclusions de l'auteur, conclusions que nous illustrons des remarquables graphiques publiés dans la thèse *(Tracé I)*. Toutes les excitations musicales donnent une réaction organique ; mais tous les sujets ne réagissent

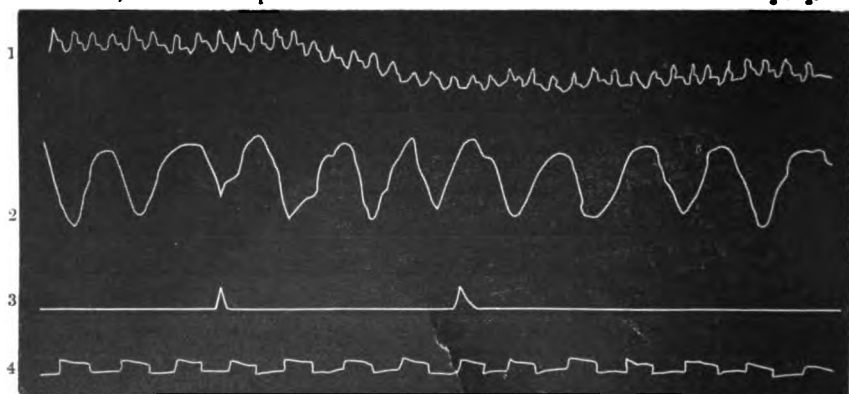
(1) Dr. Guibaud, *Contribution à l'étude expérimentale de l'influence de la musique sur la circulation et la respiration.* « Thèse de Bordeaux », 1898.

	EXCITATIONS	Nombre des tracés	RESPIRATION						CIRCULATION (Pouls capillaire)			Numéro des tracés	OBSERVATIONS RELATIVES AUX TRACÉS
			Réactions	AMPLITUDE			RYTHME						
				Augmentée	Diminuée	Égale	Accéléré	Ralenti	Réactions	Adélomorphes	Délomorphes		
Sons simples	La^4 (aigu)	25	12	6	2	4	5	7	9	8	17	1	Chute du tracé en vaso-constriction, amplitude du pouls diminuée, rythme cardiaque faiblement accéléré.
	La^2 (grave)	25	14	7	2	5	6	8	14	6	10		Chute du tracé en vaso-constriction, amplitude du pouls diminuée, rythme cardiaque faiblement accéléré.
Intervalles	Tierce mineure, majeure, quinte, sixte dans l'octave *do*³-*do*⁴ (consonnantes)	20	13	6	2	5	6	7	10	6	14	2	Chute du tracé en vaso-constriction, amplitude du pouls diminuée, rythme cardiaque faiblement accéléré. Tierce mineure a provoqué le plus de réactions.
	Seconde et septième (intervalles dissonnants) *do*³-*ré*³; *do*³-*si*³	20	15	12	0	3	9	6	13	4	16	3	Amplitude du pouls diminuée, rythme cardiaque faiblement accéléré. Ligne du pouls s'élève, puis s'abaisse. Élévation due à influence respiratoire. Vaso-constrict.
Accords	Accords majeurs *do*³-*mi*³; *sol*³-*do*⁴	15	11	4	2	5	6	5	8	4	11	4	Légère chute du tracé en vaso-constriction, amplitude du pouls diminuée, rythme cardiaque ralenti.
	Accords mineurs *do*³, *mi*³ *bémol*; *sol*³-*do*⁴	15	12	7	3	2	4	8	9	4	11	5	Chute du tracé en vaso-constriction, amplitude du pouls diminuée, rythme cardiaque faiblement accéléré. Réactions beaucoup plus accusées, irrégularité de la respiration dans presque tous les cas.
Gammes	Gammes de *do* majeur	15	4			4	2	2	7	3	12	6-7	Légère chute en vaso-constriction, amplitude du pouls diminuée, rythme cardiaque faiblement accéléré. Réactions faibles et circulatoires. Si excitation se prolonge, chute du tracé, s'atténue et la ligne est presque horizontale.
	Gammes de *do* mineur	15	7		1	6	2	5	9	4	11	8	Légère chute du tracé en vaso-constriction, amplitude du pouls diminuée, rythme cardiaque faiblement accéléré. Réactions plus accusées que pour gammes majeures.
	Élégie de MASSENET											9	
	Marche funèbre de CHOPIN											10	

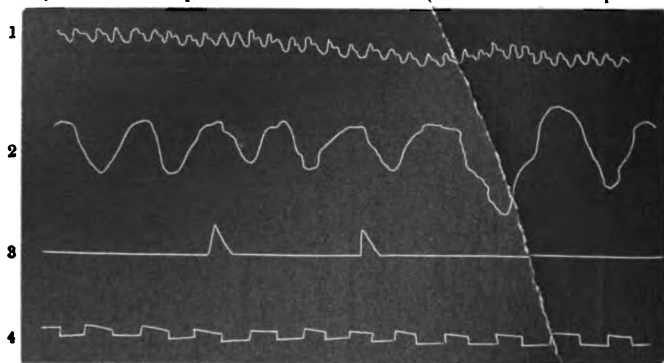
pas à toutes les excitations. Là se marque le caractère individuel, il serait donc intéressant de savoir quels sont les types individuels qui réagissent à des excitations connues. M. Guibaud nous donne un de ces caractères: il a remarqué que l'éducation musicale diminuait l'intensité des réactions jusqu'à les faire disparaître. C'est une remarque très importante commune à presque tous nos auteurs.

Les réactions sont plus nombreuses et plus marquées avec des accords dissonnants. Ceci s'explique par la remarque précédente de M. Guibaud. Nous sommes, en effet, moins habitués aux dissonnances qu'aux consonnances *(Tracés II-III)*.

Tracé II.

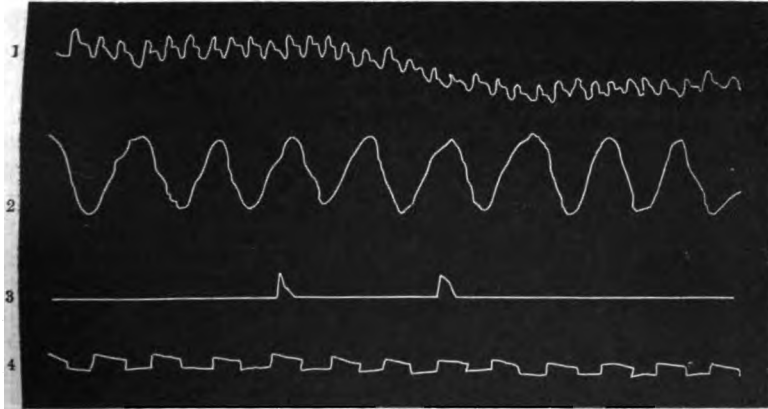
Dr W. A., 30 ans. Exemple de réaction à l'audition d'un accorde de seconde do_3 re_3.

1. P. digital — 2. Respiration — 3. Signal — 4. Temps en ″.

Tracé III.

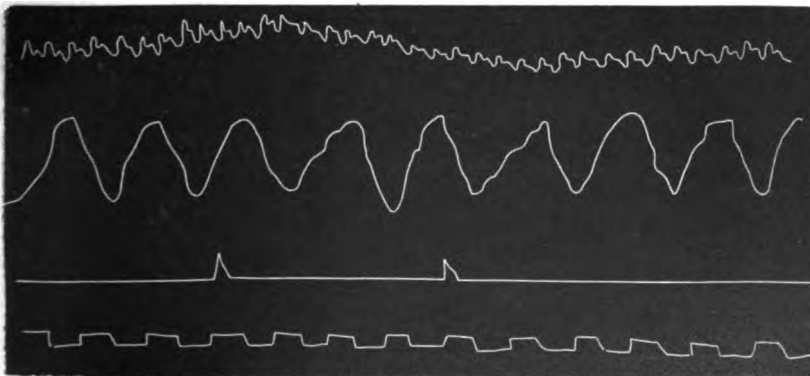
Mr P. M., 30 ans. Exemple de réaction à l'audition d'un accord de septième do_3 si_3.

1. P. digital — 2. Respiration — 3. Signal — 4. Temps en ″.

Les sons bas, les accords mineurs ont des réactions plus fortes que les sons élevés et les accords majeurs *(Tracés IV-V)*.

Tracé IV.

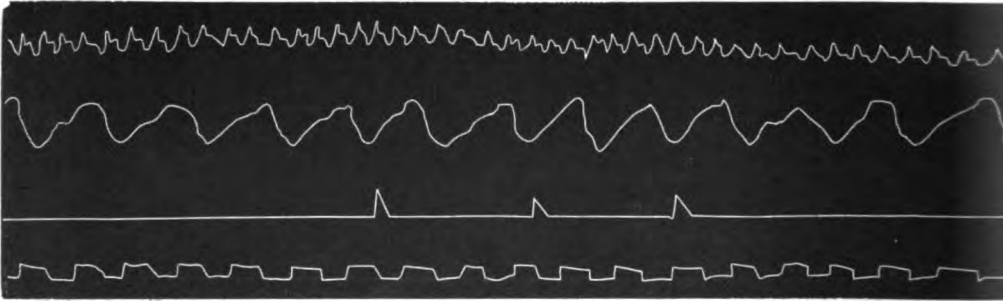
Dr W. A., 30 ans. Exemple de réaction à l'audition d'un accord parfait majeur do_3 mi_3 sol_3 do_4.

1. P. digital — 2. Respiration — 3. Signal — 4. Temps en ″.

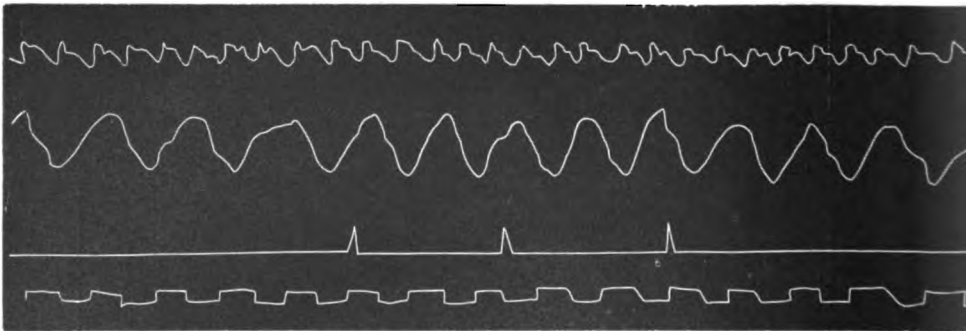
Tracé V.

Dr W. A., 30 ans. Exemple de réaction à l'audition d'un accord parfait majeur.

Les gammes ont des effets relativement faibles, surtout les gammes majeures. Il nous semble que ces progressions régulières surprennent moins l'ouïe que des sons moins régulièrement placés. L'habitude se fait par l'expérience même. L'excitation due à la différence de hauteur est uniforme, un degré chaque fois ; l'excitation due à l'*intensité*

était aussi uniforme et réduite à zéro approximativement; l'excitation due à la différence de timbre était égale à zéro et enfin l'excitation due à la différence des consonnances ou dissonnances produites par deux notes consécutives égale à un intervalle de seconde dans tous les cas.

Tracé VI.

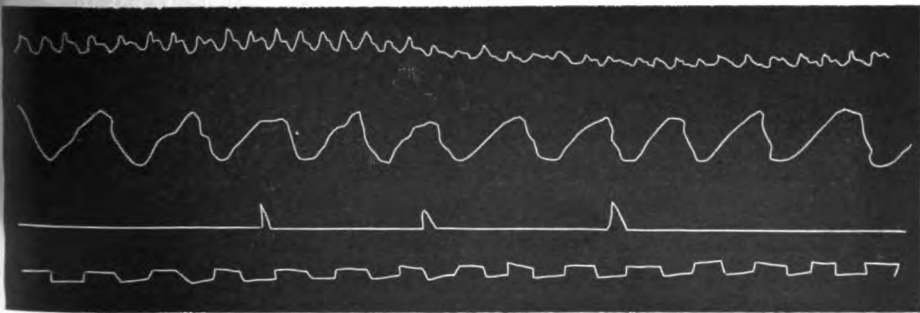
Dr P. L., 23 ans. Exemple de réaction à l'audition d'une gamme de *do majeur*. Le petit signal placé au milieu des autres indique qu'après avoir monté la gamme, on la redescend.

Tracé VII.

Dr J. H., 26 ans. Exemple de sujet ne présentant pas de réaction auditive à l'audition d'une gamme de *do majeur*.

Voilà donc pourquoi, à notre avis, les gammes ont une action très faible sur l'organisme, action probablement d'autant plus faible que le sujet est plus musicien. Quant à la différence d'action des gammes majeures et mineures, on peut l'attribuer au manque de régularité dans la progression des intervalles. Nous avons, en effet, dans la gamme mineure un accord de tierce et un accord de sixte

qui sont devenus mineurs pour impliquer un caractère spécial à la gamme.

Les sons fondamentaux de la gamme majeure sont altérés pour former la gamme mineure. D'ailleurs la gamme mineure est d'un emploi moins fréquent que la gamme majeure, ce qui fait rentrer ce cas dans la première remarque que nous avons faite: l'habitude diminue l'intensité des réactions.

Tracé VIII.

Dr P. L., 23 ans. Exemple de réaction à l'audition d'une gamme de *do mineur*. Le petit signal placé au milieu des autres indique qu'après avoir monté la gamme on la redescend.

Les caractères physiologiques des réactions sont les suivants: la respiration varie sans suivre de lois, il y a généralement augmentation d'amplitude en profondeur. Nous rapprochons de ces faits la remarque que le Dr Guibaud fait à la fin de son travail quand il étudie l'influence d'une mélodie. Il remarque que le sujet tend à rythmer sa respiration sur le morceau de musique.

Au point de vue de la circulation les résultats donnent toujours une vaso-constriction, quand il y a pouls à forte tension, l'amplitude diminue, le sommet s'arrondit, le rythme cardiaque s'accélère faiblement.

La réaction respiratoire précède toujours la réaction circulatoire (3 à 4 secondes de différence). La respiration peut masquer au début le phénomène circulatoire, il convient de tenir compte de ce fait dans la discussion des tracés.

Au cours d'un morceau de musique les réactions circulatoires n'ont lieu que lorsqu'il y a changement de rythme, de intensité, de mode. En un mot, dans le cas particulier il y a sommation de réaction

comme il y a somme d'action. La courbe circulatoire est une résultante des effets simultanés.

Le docteur Guibaud remarque que la soudaineté de l'attaque d'un morceau de musique a un effet sur les réactions physiologiques. Nous ajouterons qu'il y a une action à éliminer des recherches, car ainsi que nous l'avons fait remarquer pour les expériences au sifflet de Dogiel, les sons trop brusques produisent au moins la surprise et chez beaucoup, les émotions dues à la peur. Nous ne nions pas qu'il puisse y avoir une analogie de réaction entre l'émotion de peur et l'émotion musicale et que cette dernière ne soit un composé d'émotions primaires, parmi lesquelles, la peur, action de défense de l'organisme, puisse trouver place. Aussi nous paraît-il utile d'étudier complètement le problème de l'émotion musicale, car on trouvera chemin faisant bien des éclaircissements sur les émotions de joie, de tristesse, de peur, de colère.

Si nous condensons ces conclusions, nous trouvons que :

1. La respiration augmente ou diminue toujours dans le même sens chez un même sujet.

2. L'habitude diminue et fait disparaître la réaction périphérique.

3. Il y a toujours vaso-constriction nerveuse (pouls à forte tension) (1).

4. La réaction respiratoire est antérieure à la réaction circulatoire (2).

5. La respiration se rythme sur la mélodie.

6. Les désordres cessent avant la fin de l'excitation.

---

(1) Dans le tracé 10, sous l'influence de la *Marche funèbre* de Chopin, le sujet après avoir très nettement réagi par vaso-constriction au passage « en unisson » réagit par vaso-dilatation au passage en majeur. Or en examinant le tracé, nous observons que la courbe qui se redresse ne dépasse pas le niveau initial.

(2) Les conclusions 3 et 4 relèvent des similitudes avec les réactions purement émotionnelles.

Table IX — *Marche funèbre* de Chopin.

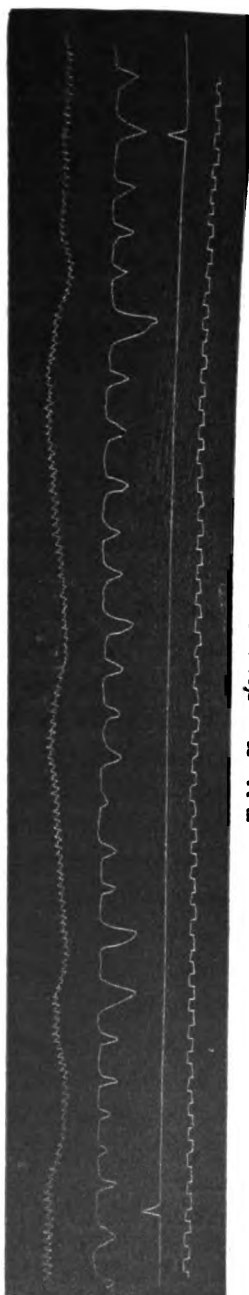



Table X — *Élégie* de Massenet.

XVI.

Le docteur Alfred Lehmann (1) a fait de nombreuses recherches sur les états mentaux traduits par des phénomènes somatiques enregistrés et mesurés. Parmi ces états mentaux il en est plusieurs qui sont provoqués par des excitations musicales. Nous ne nous occuperons que de ces dernières et, comme elles sont relativement peu nombreuses, nous ne nous engagerons pas dans la technique et dans les critiques de l'ouvrage entier. Nous en extrairons simplement quelques parties.

Le docteur Lehmann installait confortablement son sujet dans un fauteuil. Le bras droit du sujet étendu sans gêne et fixé sur une table était exploré par un sphygmographe. Le bras et la main gauches étaient placés dans un pléthysmographe maintenu par un support. Enfin un pneumographe enregistrait les mouvements respiratoires. Chacun de ces appareils était réuni à un tambour à levier commandant une plume écrivante.

Un quatrième tambour était utilisé pour l'inscription des « moments » de l'expérience. Le pléthysmographe, était assez semblable à celui que nous avons vu employé par Dogiel: un cylindre de verre rempli d'eau, dans laquelle baignent la main et le bras du sujet. Deux tubulures permettent d'adapter l'une un tube de caoutchouc en communication avec le réservoir de pression, l'autre un tube en communication avec l'appareil inscripteur.

L'auteur a fait 68 séries d'expériences à diverses époques de l'année 1896. Chaque expérience est décrite, commentée et illustrée par un graphique correspondant. Cette méthode est dans l'ensemble excellente. Voyons si, pour ce qui nous occupe, il y a quelques enseignements à tirer.

De l'ensemble de ces recherches, l'auteur a tiré les conclusions suivantes: « Pendant l'équilibre normal de l'esprit les variations physiologiques sont plus faibles et ne dépendront pas de l'excitation brusque. Si l'attention est simplement involontaire, il n'apparaît aucun

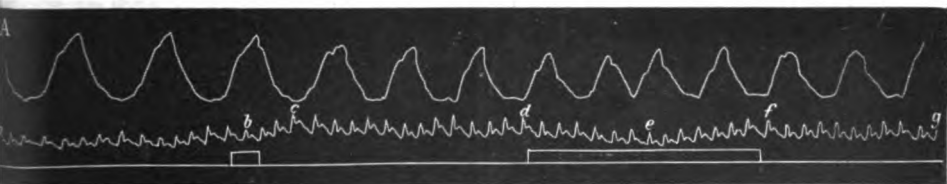
---

(1) A. Lehmann, *Die Körperlichen äusserungen psychischer zustände*. Erster teil: *Plethysmographische untersuchungen text nebst einem atlas* von 88 in Zankgeatzten tafeln übersetzt von F. Benchiseen. Leipzig, O. R. Reisland, 1899, pages 218.

changement de volume mais seulement une augmentation des pulsations. L'excitation provoque-t-elle une attention volontaire: alors apparaissent les oscillations de volume caractéristiques de cet état mais avec des changements momentanés de pulsations qui dans certains cas sont des diminutions, probablement lorsque l'attention active est la plus forte ». C'est à la vérification de ces lois que les expériences que nous extrayons ont contribué.

Nous conserverons les numéros d'ordre donnés par l'auteur à ses expériences, mais nous les écrirons en chiffres romains.

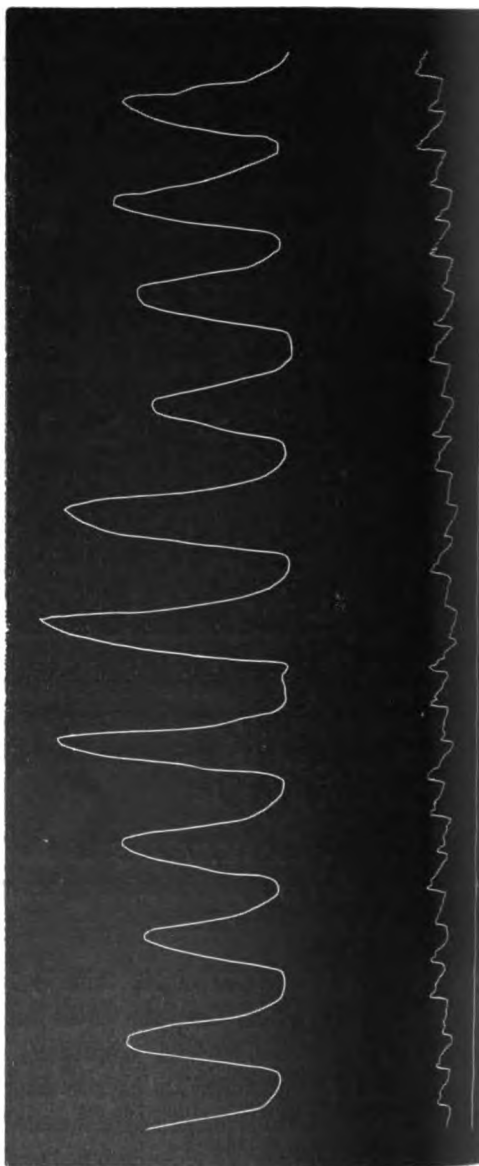
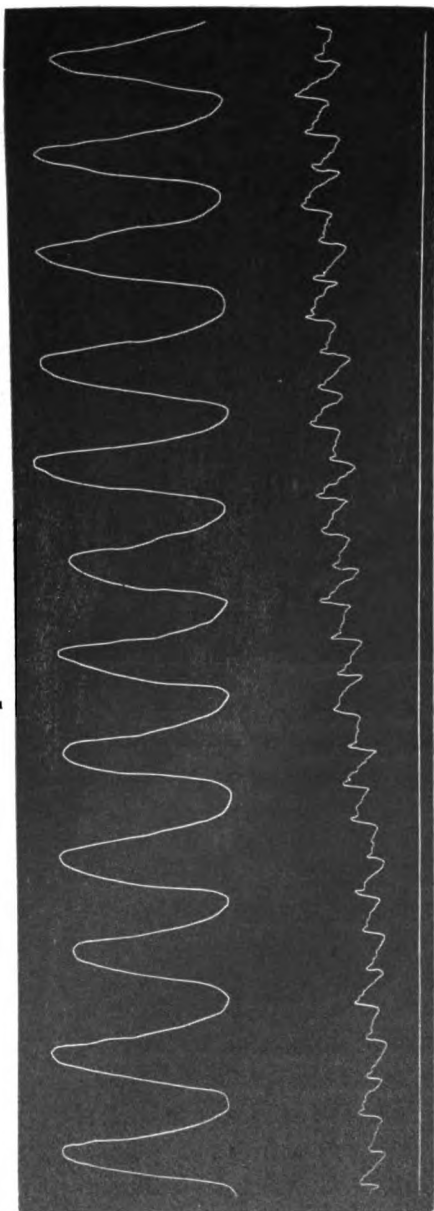
Expérience XXII *A*, faite le 15 avril 1896 dans la soirée; le sujet entend deux sons très faibles au diapason. Le premier son est bref: on remarque une augmentation de volume du bras. Le deuxième son

Expérience XXII *A*.

est long, il occasionne une diminution de volume. A la reprise de l'expérience, le son donné par le diapason n'a pas d'influence notable. Entre les deux expériences, le sujet avait été attentif à des opérations mentales (1).

Expériences XXV *A*, *B*, faite le 2 mai 1896 dans l'après midi. Un son doux et agréable fait augmenter lentement le volume du bras et les pulsations radiales.

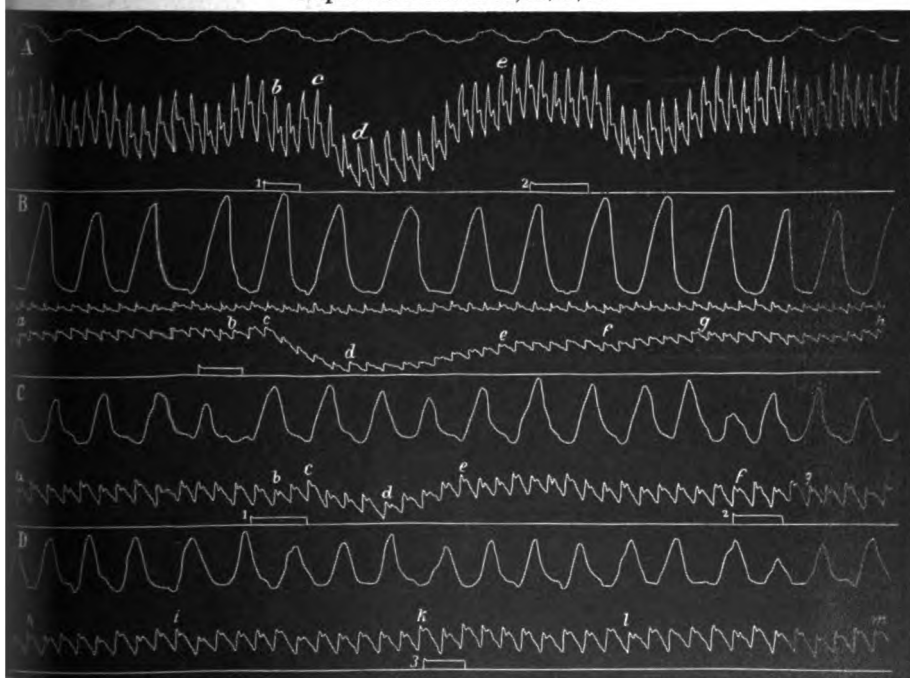
Expérience XXVI *A*, faite le 16 septembre 1896. L'auteur veut noter les effets des intervalles harmoniques: 1. entre les sons produits par 256 et 284 vibrations; 2. entre les sons produits par 384 et 512 vibrations. La courbe du volume monte, on remarque toutes les oscillations habituelles de concentration soit active, soit passive de l'attention. Voici le tableau, peu concluant d'ailleurs, des résultats:

(1) Les graphiques que nous reproduisons sont reduits aux $\frac{5}{12}$ environ.

Expériences XXV *A, B.*

Phases		*ab*	*bc*	*cd*	*de*	*ef*	*fg*	*gh*	*hi*
Pulsations	**nombre**	**20**	**3**	**3**	**10**	**7**	**3**	**6**	**15**
	longueur	**4,6**	**4,7**	**5,1**	**4,5**	**4,5**	**4,8**	**4,5**	**4,3.**

Expérience XXVI *B*, 12 novembre, soir. Sons faibles et croissants en hauteur. La courbe, comme le montrent les chiffres suivants, oscille :

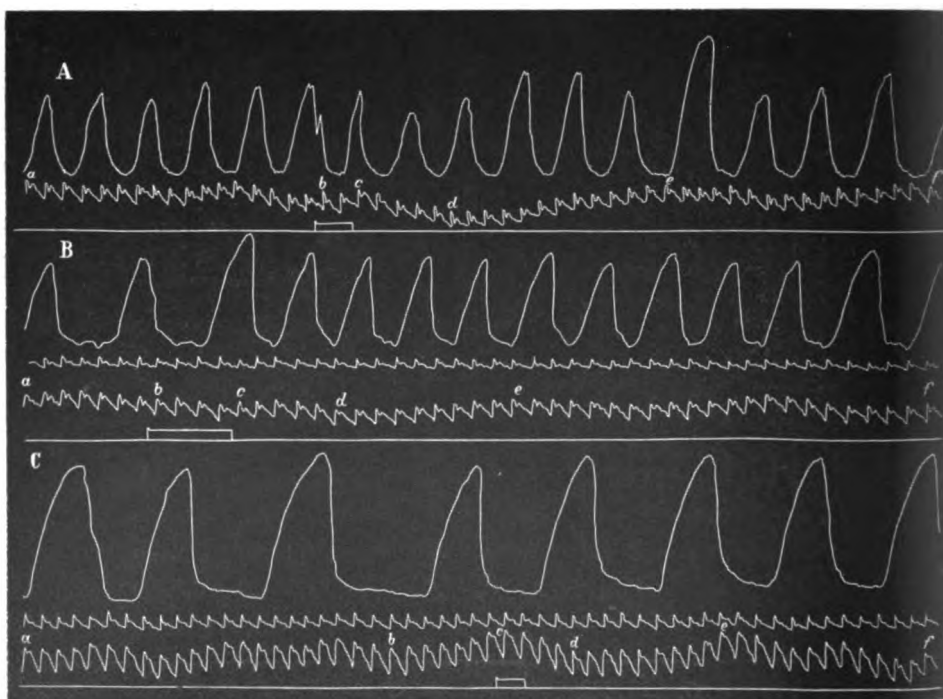
Phases		*ab*	*bc*	*cd*	*de*	*ef*	*fg*	*gh*
Pulsations	nombre	13	3	5	9	6	7	12
	longueur	5,3	5,1	5,6	5,3	5,8	4,9	5,2.

Expériences XXVI *A, B, C, D.*

Expérience XXVI *C* à *D*, 25 novembre, soir. Dans la 1ère partie, on produit un son faible inattendu, mais sans provoquer de peur. Dans la 2ème partie on fait vibrer légèrement une plaque métallique. Dans la 3ème partie on tire légèrement l'oreille. La première excitation était agréable, la 2ème indifférente et la 3ème un peu désagréable. Malgré ces caractères différents la réaction physiologique n'est pas caractérisée par des différences très importantes.

Voici les mesures du graphique relatif à ces trois expériences :

Phases		*ab*	*bc*	*cd*	*de*	*ef*	*fg*	*gh*	*hi*	*ik*	*kl*	*lm*
Pulsations	nombre	14	2	4	4	15	4	6	8	12	10	12
	longueur	6,3	5,5	6,2	6,0	6,1	6,5	6,5	6,4	6,7	6,9	6,9

Le premier son provoque une diminution des pulsations qui est une caractéristique des sensations désagréables, et les deux autres, dont une était franchement désagréable, produisent des augmentations de pulsation!

Expériences XXVII *A*, *B*, *C*.

Expérience XXVII *A*, 8 octobre 1896, soir. Un son bas et agréable donne une augmentation de pulsations sans changement de volume du bras.

Phases		*ab*	*bc*	*cd*	*de*	*ef*
Pulsations	nombre	17	2	5	11	17
	longueur	5,7	5,8	6,1	5,9	5,7.

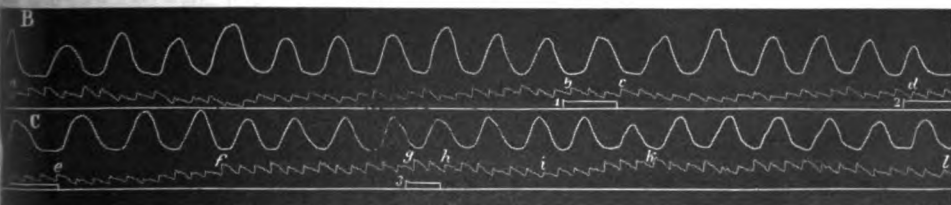
Expérience XXVII *B*, 29 octobre, après midi. Un son agréable fait augmenter légèrement les pulsations, tandis que le volume du bras ne varie pas.

Phases	*ab*	*bc*	*cd*	*de*	*ef*
nombre	7	4	6	8	21
longueur	6,1	6,8	6,4	6,4	6,4.

Expérience XXVII *C*, 2 novembre. Son haut et faible.

Phases	*ab*	*bc*	*cd*	*de*	*ef*
nombre	22	7	4	9	13
longueur	5,4	5,3	5,6	5,4	5,6.

Dans les expériences pléthysmographiques, le Dr Lehmann remarque le rôle important qu'il faut attribuer à l'anxiété du sujet au début de l'expérience. Voici quelques exemples où il utilise l'excitation musicale.

Expériences XXVIII *B*, *C*.

Dans l'expérience XXVIII *B* et *C* (2 mai, après midi), il fait 3 excitations avec des légers sons; du fait de l'anxiété les 2 premières n'ont pas d'influence sauf de temps à autre quand elles produisent quelques raccourcissements de la pulsation. Depuis la seconde le volume commence à augmenter, après la troisième on remarque un allongement notable de la pulsation.

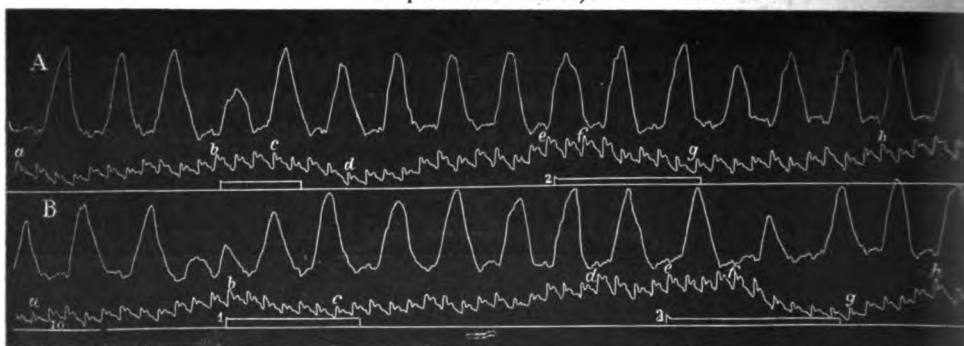
Phases	*ab*	*bc*	*cd*	*de*	*ef*	*fg*	*gh*	*hi*	*ik*	*kl*
nombre	23	3	18	6	10	12	2	6	7	17
longueur	5,3	5,3	5,2	5,1	5,0	5,1	5,0	5,2	5,0	5,4

Suivent plusieurs expériences relatives à l'anxiété: bien que les sons aient servi d'excitants, il ne s'en dégage pas de résultats nets pour notre étude.

Les expériences XXX, *A* et XXX *B*, 25 février, après-midi, montrent que deux excitations musicales semblables comme qualité et comme durée produisent des effets inverses:

Phases	***ab***	***bc***	***cd***	***de***	***ef***	***fg***	***gh***
nombre	**11**	**3**	**4**	**11**	**2**	**6**	**10**
longueur	**5,7**	**6,1**	**6,0**	**5,8**	**5,8**	**5,8**	**5,8.**

Phases	*ab*	*bc*	*cd*	*de*	*ef*	*fg*	*gh*
nombre	11	6	15	4	4	6	5
longueur	5,7	5,7	5,5	5,6	5,3	6,0	5,2.

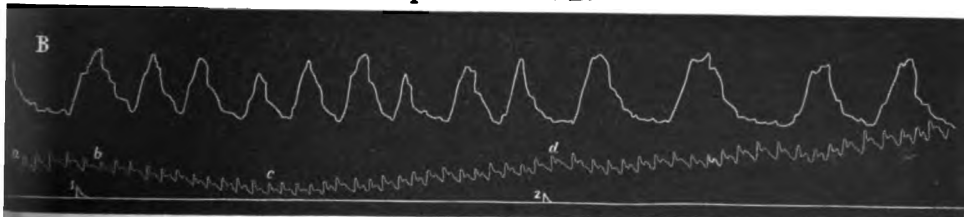
Expériences XXX *A*, *B*.

Dans la première il y a augmentation des pulsations, dans la deuxième un léger affaiblissement du pouls. La phase *e·h* donne en moyenne 5,5 au lieu de 5,6 dans la phase correspondante de la première excitation. L'auteur fait remarquer que le manque de travaux de cette sorte nous empêche de conclure à une loi générale.

Plus loin, l'auteur a expérimenté les effets des sons fortement désagréables. Il conclut que ces sons produisent un *arrêt dans la respiration* suivi de quelques inspirations profondes et irrégulières. La *courbe volumétrique oscille* avec une tendance à la *diminution* parallèle à *la diminution de hauteur et de longueur du pouls*. Si le volume augmente, les pulsations augmentent aussi jusqu'à dépasser un peu la normale quand la courbe de volume est à son niveau primitif. Si l'on continue l'expérience par une excitation moins désagréable les deux courbes montent parallèlement.

A partir de cet endroit, les excitations ne sont plus des sons simples mais des mélodies de divers caractères.

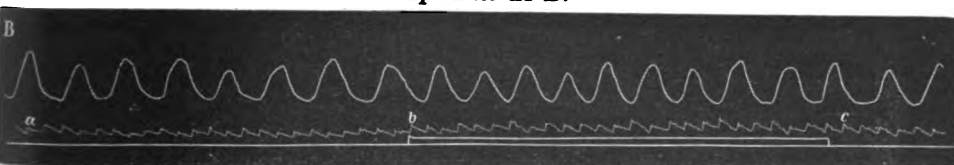
Pendant l'expérience XLVI *B* (24 septembre, après-midi) on a joué au sujet une mélodie joyeuse :

Phases	*ab*	*bc*	*cd*	*de*
nombre	5	14	17	24
longueur	4,5	4,7	4,7	5,4.

Expérience XLVI *B.*

La courbe descend au début de l'excitation; elle revient à la normale qu'elle dépasse. La courbe continue à monter même après la fin de l'excitation. D'une manière continue la pulsation s'amplifie et augmente de hauteur.

Cette expérience répétée donne les mêmes résultats.

Dans l'expérience LI *B* (31 mars 1896) il fait entendre un air très gai à un sujet ayant « mal à la tête ». La douleur de tête doit, à son avis, se manifester graphiquement par les caractéristiques du

Expérience LI *B.*

« désagréable ». On enregistre comme réaction à l'excitation joyeuse les caractères très nets de vaso-dilatation et d'augmentation du pouls. Cette accumulation de manifestation de plaisir ne se rencontre jamais en l'état ordinaire, il faut l'attribuer à l'effet de la mélodie; effet d'autant plus marqué qu'il a eu à vaincre les caractères primitifs de la douleur.

Les expériences de Lehmann, relatives aux effets des excitants musicaux sont trop sommaires. Malgré l'étendue du travail d'ensemble,

les parties spéciales sont négligées. Hâtons-nous de dire que l'auteur s'est excusé de cela dans sa conclusion, qu'il n'a voulu en somme que parcourir le domaine de la pléthysmographie, montrer ses ressources et non conclure fermement d'après ses propres recherches.

Cependant, aussi succinctes que soient ses expériences, il eût pu nous en fixer nettement les termes. Qu'est-ce qu'un son faible du diapason? Pourquoi l'auteur ne donnait-il pas toujours le nombre de vibrations?

Il est regrettable pour nous que Lehmann ait eu en vue, en faisant ses expériences, la vérification de certaines hypothèses sur les phénomènes d'attention, hypothèses que nous ne pouvons ni admettre, ni critiquer ici, mais qui masquent beaucoup les résultats que nous aurions pu attendre d'expériences faites sans but fixé au préalable.

Pour les excitations *mélodiques* la critique est importante, les mélodies ne sont pas déterminées. Une mélodie joyeuse ou triste est un ensemble d'excitations quelconques, disparates et d'après lesquelles on ne peut rien conclure. Cette méthode nous étonne beaucoup chez un expérimentateur aussi méticuleux, aussi soigneux que le docteur Lehmann; aussi réclamons nous des monographies tout à fait spéciales pour les effets musicaux avec des *déterminants* mathématiquement connus.

Nous conserverons de ces études les deux faits suivants. Dans la première expérience citée (XXII *A* de l'auteur), il y a opposition absolue entre les sons brefs et longs dans leurs effets sur le volume du bras; mais avant de conclure à la spécificité de ces 2 effets, rapportons-nous aux expériences du Dr Patrizi qui, plus favorisé que Lehmann, pouvait enregistrer en même temps la courbe du bras et la courbe du cerveau. Au cerveau il y avait *toujours* augmentation de volume, tandis que le volume du bras était variable dans ses changements. Nous ne pouvons, après ce fait, voir seulement, *par hypothèse*, une quasi confirmation des résultats de Patrizi.

Dans la remarque qu'entre les deux reprises de cette même expérience le sujet était occupé à des calculs mentaux et qu'il ne réagit pas à une dernière excitation auditive, il nous semble que les réflexes vaso-moteurs n'obéissaient plus à un excitant *plus faible* et purement *sensoriel*.

Ces expériences devraient être fertiles en observations précises, car

la technique est excellente. Malheureusement le manque de *données* exactes sur la nature de l'excitant nous empêche de conclure à des rapports rigoureux d'actions à réactions. Nous avons tenu cependant à signaler au lecteur ces expériences qui devront être étudiées de nouveau lorsque la spécificité de l'émotion musicale bien établie, bien démontrée, permettra de juger par comparaison avec d'autres états émotionnels ou intellectuels. Dans leur cadre immense ces recherches auront une grande valeur.

XVII.

Nous avons étudié les principales recherches susceptibles d'éclairer le problème des réactions respiratoires et circulatoires. Chemin faisant nous avons critiqué quelques points de ces travaux. Nous avons essayé de mettre en lumière les résultats de chaque auteur de manière à les comparer, pour que leurs points communs nous donnent des résultats certains et leurs points différents des problèmes à reprendre. Nous avons réuni les résultats en deux tableaux. Le premier montre l'action des éléments ultimes de la musique sur les réactions organiques d'après les données de chaque auteur. Le second, montre les variations des fonctions organiques en rapport avec les effets généraux de la musique. C'est de l'étude de ces deux tableaux que nous avons tiré les conclusions suivantes :

Quelques questions nous semblent complètement résolues par les travaux analysés.

1. La répétition d'une excitation musicale diminue et fait disparaître la réaction périphérique.

2. Le rythme musical produit une action mécanique par suggestion, sur la respiration. Sans qu'il y ait ressemblance absolue entre les rythmes, on peut dire que le rythme respiratoire *suit* le rythme musical, augmente ou diminue comme lui sans dépasser les termes ordinaires de ses variations extrêmes.

3. La mélodie ne produit de variations sur les fonctions organiques qu'autant qu'un de ses éléments change rythme, mode, timbre, intensité (Guibaud). La mélodie monotone ne produira pas des changements périphériques, et cependant la monotonie de certains

AUTEURS	RESPIRATION		CIRCULATION			
	Rythme	Amplitude	Rythme du Cœur	Pression du sang	Artères	Volu des or sauf ce
Couty et Charpentier			Plus ou moins puis égal.	Plus ou moins puis égale.		
Dogiel		Plus, puis égale.	Plus généralement, puis égal.	Plus ou moins puis égale.		Augm puis ég
Féré						Augm puis éga
Tanzi						
Tarchanoff						
Patrizi						Dimin augmen égal.
Mentz	Se calque sur le rythme du morceau.				Ralentissement du pouls avec l'intensité jusqu'à un bruit, avec la hauteur du morceau, avec le plaisir et en absence d'attention.	
Dutto						
Ferrari						
Binet et Courtier	Accéléré.	Augmentée.	Accéléré.			
Guibaud	Se calque sur le rythme du morceau.	Augmente en profondeur et dans le même sens chez chaque individu.	Généralement accéléré (dans presque tous les cas).			

...pillaire	Cérébrale	Force musculaire	Chaleur irradiée	Temps de réaction	Caractère individuel	*Observations*
					Le sujet réagit toujours, mais pas à toutes les excitations.	Fatigue d'un autre appareil sensoriel augmente la réaction.
					Le sujet réagit toujours, mais pas à toutes les excitations.	
		Triste = moins Gai = plus.			Le sujet réagit toujours, mais pas à toutes les excitations.	
				Plus rapide avec mode mineur.	Sujet réagit toujours, mais pas à toutes les excitations.	
		Plus avec excitation triste. Moins avec excitation gaie.			Sujet réagit toujours mais pas à toutes les excitations.	
...dilata- ...a vaso- ...riction ...able.	Toujours vaso-dilatation.				N'a observé qu'un sujet.	
					Sujet réagit toujours mais pas à toutes les excitations.	
			Augmente		Sujet réagit toujours mais pas à toutes les excitations.	
... dilata- ...ajeur) aliénés. ...en pas ...sujets					Parfois pas de réaction chez sujets sains.	
...e droite, ...s chan- ...s brus- ...diminu- ... de la ...on par ..., le di- ...e sag- ... gaies) ...minue ...elles, ... mi-						
...striction tous ... Varia- ... intensité toujours ... même					Sujet réagit toujours, mais pas à toutes les excitations.	

AUTEURS	QUALITÉ DES SONS			Dans le tem[ps]
	Hauteur	Intensité	Timbre	Rythme
COUTY et CHARPENTIER		Augmente la réaction jusqu'à une *limite.*	Peu important.	
DOGIEL	Sons aigus augmentent la réaction jusqu'à une *limite.*	Augmente la réaction jusqu'à une *limite.*	Très important dans l'ordre: 1. violon 2. clarinette 3. flûte 4. piccolo.	
FÉRÉ	Sons aigus augmentent la réaction jusqu'à une *limite.*	Augmente la réaction jusqu'à une *limite.*		
TANZI				
TARCHANOFF				
PATRIZI	Sons aigus augmentent la réaction jusqu'à une *limite.*	Augmente la réaction jusqu'à une *limite.*		
MENTZ	Les sons moyens donnent le minimum de ralentissement *(limite).*	Ralentit la réaction jusqu'à une *limite* où paraît le désagréable.		Respiration rythme sur l'al[lure] des sons.
FERRARI				
BINET et COURTIER				Vif: excitant.
GUIBAUD	Sons graves augmentent réaction.			Respiration rythme sur l'all[ure] de la mélodie.

COMBINAISON DES SONS

Linéaires	Simultanés			
...lodies simples et gammes	Accords majeurs	Accords mineurs	Consonnants	Dissonnants
...rtions fortes ... indifférent.				
... excitant. ... déprimant.				
	Diminuent les temps de réaction.	Augmentent les temps de réaction.		
... excitant. ... déprimant.				
...ours dilata- ... du cerveau.	Courbe du cerveau monte. Vaso-dilatation ou vaso-constriction périphérique.	Courbe du cerveau monte. Vaso-dilatation ou vaso-constriction périphérique.		
	Vaso-dilatation passive.	Pas de réaction.		
	Accélération du cœur. Descente du dicrotisme.	Moins de réaction que les majeurs.		Réaction plus forte diminue avec habitude.
...mes, réaction ... Plus forte ... gammes mi- ...rs.	Vaso-constriction légère, amplitude diminue, rythme du cœur ralenti.	Réaction plus forte que majeurs surtout pour la tierce et la septième.		Réaction plus forte diminue avec habitude.

morceaux, tel que les 136 mesures du début de « l'Or du Rhin », procurent aussi une émotion musicale. L'explication se trouvera dans l'hypothèse que nous faisons à la fin de ce travail: l'émotion musicale peut exister en l'absence de réactions périphériques *manifestes*. Les gammes produisent des réactions faibles, parce que ce sont les mélodies les plus simples, *les plus monotones*.

4. Le cerveau augmente temporairement de volume à tous les stimulus musicaux (Patrizzi).

Il reste beaucoup plus de problèmes à résoudre qu'il n'y en a de résolus.

Pour certains, les sons aigus augmentent la réaction; pour Guibaud ce sont les sons graves; les sons moyens, dit Mentz, donnent le *minimum* de ralentissement. Ces observations semblent se vérifier l'une l'autre, pour affirmer la thèse de Mentz donnant aux sons moyens agréables la caractéristique du *minimum* de réaction.

La même remarque s'applique à l'intensité du son. Les expériences relatives aux effets du timbre sont insuffisantes, on sait qu'ils existent mais on ne peut donner le *rapport* de l'action à la réaction.

Avec les mélodies le problème devient plus complexe et il eût été nécessaire que les expériences eussent été conduites avec un soin d'analyse qui manque à beaucoup.

Quand un expérimentateur donne une réaction, il doit donner, quand la chose est possible, parallèlement l'excitation. C'est ce qu'a fait Dogiel. Si M. Guibaud n'a pas écrit le texte musical, il a donné le titre exact du morceau. Nous avons ainsi pu faire nous-mêmes le parallèle. D'ailleurs, Guibaud a analysé ses graphiques en suivant les modifications musicales et les variations du tracé.

MM. Binet et Courtier n'ont pas poussé leur analyse aussi loin. Ils nous donnent des titres de morceaux très longs et des graphiques très courts. Comment appliquer l'un à l'autre? Nous avons cependant essayé de le faire, mais l'imprécision des titres eux-mêmes nous en a empêchés. A quel motif de la « marche Lorraine » s'applique son graphique? Nous dirons de même de tous les morceaux de longue haleine. Et « l'air de la Coupe » ? S'agit-il de celui du 2ème acte de *Faust*: « Coupe des aïeux! », ou de celui du 3ème acte: « Il était un roi de Thulé... » ?

Dans la mélodie compliquée d'accompagnement, dans l'harmonie

entre un facteur nouveau, le mode. Le problème est ici encore très obscur; un point peut être acquis: c'est que le cerveau augmente de volume à *tous* les stimulus musicaux (Patrizzi). Mais quelles sont les variations? Il suffit de jeter un coup d'œil sur notre tableau I pour se rendre compte que les résultats de Ferrari, de Patrizi, de Binet et Courtier et de Guibaud ne sont pas conciliables. Faut-il attribuer cela à des erreurs de technique expérimentale ou au caractère personnel des sujets? La technique nous paraît bonne et celle de MM. Ferrari et Guibaud remarquablement précise donne pourtant des résultats diamétralement opposés. Ils ont tous les deux opéré avec des groupes d'individus qui tous ont donné des réactions semblables dans chaque groupe et opposées au groupe différent.

Nous croyons que ces expériences doivent être reprises avec soin sur de nombreux sujets. Nous espérons voir des chercheurs orienter leurs travaux vers cette étude, et nous-mêmes y porter prochainement le tribut de nos recherches.

Dans le tableau n. 2 nous avons essayé de réunir les effets généraux des excitations musicales sur diverses fonctions organiques: on y verra confirmées les observations que nous a suggéré le tableau I, et de plus, la remarque que le caractère individuel du sujet entre comme élément direct de la réaction.

Tous les individus réagissent à leur manière, mais toute réaction est soumise à la loi générale de l'habitude ou de l'éducation: *la réaction périphérique diminue, s'amoindrit et finit par disparaître.* Est-ce à dire que le plaisir n'existe plus chez le sujet dont l'éducation musicale est élevée? Ce plaisir existe toujours, il revêt même un cachet d'intellectualité, de conscience. Nous nous trouvons en présence de la genèse d'une fonction supérieure. Les plaisirs musicaux sont nés des réactions périphériques passées dans le champ de la conscience.

Ces réactions vaso-motrices, que nous assimilons à des actes de défense de l'organisme, sont éliminées par sélection et ne laissent dans l'organisme que la réaction centrale. Le réflexe primitif passe dans la phase psychique. Il entre dans la conscience avec ses modalités: plaisir, douleur, en un mot de toutes les émotions associées à l'excitation musicale.

Cette hypothèse nous paraît conforme aux données de la zoologie

et de l'anthropologie sur la localisation cérébrale dans l'évolution. Ce fait est d'autant plus intéressant que la musique est un art tout à fait retardataire qui se transforme actuellement sous nos yeux. Notre organisme doit évoluer dans un sens correspondant.

Cette hypothèse se vérifiera, nous l'espérons, car le problème de l'émotion musicale est en tel point aujourd'hui que les termes en sont nettement définis; les chercheurs n'ont plus qu'à faire l'étude de leurs combinaisons: si l'exposé des recherches antérieures pouvait donner confiance et courage aux chercheurs à venir, nous aurions atteint le but que nous nous sommes proposés en faisant ce travail.

Taine, qui savait vivre les époques qu'il étudiait, se rend compte de l'effet que produisait le rythme sur les Grecs, quand il dit: « Le poète qui inventait une espèce de mètre inventait une espèce de *sensation* » (1).

Des Grecs à nous, il n'y a qu'une différence de complexité. Le rythme poétique n'a plus ou peu d'effets sur nous; Verlaine, Jules Lafforgue semblent avoir épuisé le domaine de cet art, car après eux les modernes tortureurs de vers n'arrivent plus, malgré même, et peut-être, à cause de l'obscurité la plus grande, à créer des modifications vaso-motrices substratums de sentiments nouveaux. Il nous a fallu Wagner, Berlioz, tous les hardis du rythme, de la mesure, de l'harmonie pour provoquer par du *nouveau* des excitations adéquates à notre développement physiologique.

Paris, le 2 septembre 1901.

N. Vaschide et J. M. Lahy

Chef des Travaux du Laboratoire de Psychologie Expérimentale de l'École des Hautes-Études. — Élève de l'École des Hautes-Études.

---

(1) Taine, *La Philosophie de l'art. La sculpture en Grèce*, chap. III: *les Institutions*, pages 201.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

ABBÉ ARNAUD — Dissertation sur les accents de la langue grecque. *Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* (Assemblée publique de la Saint-Martin, 1762).

ARISTOTE — *Problèmes*, sect. XIX: « Harmonie ». Traduction, Barthélemy St-Hilaire.

— — *Problèmes*, sect. VII : « De la sympathie ». Idem.

BIBLE — I, *Samuel*, XVI, verset 23.

— — I, *Chroniques*, chap. XXV, versets 1, 3, 6.

BINET ET COURTIER — *La vie émotive*, troisième partie: « Influence de la musique sur la respiration, le cœur et la circulation capillaire ». *Année psychologique*, 1896. Repr. aussi en *Revue scientifique*, 1897, n. 1, p. 104.

BLASERNA — « Le son et la musique ». *Revue philosophique*, t. IV, p. 428; Vol. in *Bibliothèque Scientifique Internationale*.

BONNET J. — *Histoire de la musique*, chap. VIII, p. 117: « De l'opinion des Chinois sur l'origine de leur musique et quelques relations de leurs fêtes publiques ». Voir aussi les dix premiers chapitres.

— — *Histoire de la musique*, chap. III, p. 30 : « Sentiments de philosophes, poètes et musiciens de l'antiquité sur l'usage de la musique et de ses effets sur les passions ».

— — *Histoire de la musique*, chap. XIII : « De la sensibilité que les animaux ont pour la musique et d'une chasse que les grands Mogols font au son des animaux », p. 317.

Bulletin de l'Académie de Médecine de Paris, 1895, p. 226-270.

BURETTE — *Académie des inscriptions et belles lettres*, vol. I, p. 244-253. « La musique dans les féeries », p. 345-346; « La musique dans les festins et les repas », vol. V, p. 133-151, vol. VII, p. 229, vol. X, p. 222; « Examen d'un passage de Platon sur la musique », année 1752, etc.; « Remarque sur le dialogue de Plutarque touchant la musique », t. 10, p. 180.

CHATEAUBRIAND — *Voyage en Amérique*. Citation de mémoire.

COURTIER J. — Questionnaire sur la mémoire musicale. 1894, *Rivista musicale italiana*.

COUTY ET CHARPENTIER TH. — *Archives de physiologie normale et pathologique*, 1877, p. 525-583.

Décade philosophique, an VI.

DIDEROT — *Sur le système de musique des anciens peuples*. 1770, Œuvres complètes, t. 9, p. 668.

— — *Mémoires sur différents sujets de mathématique*, p. 83.

DOGIEL — Influence de la musique et des couleurs sur le système nerveux de l'homme et des animaux. *Annales neurologiques* (russes), 1898, vol. VI, n. 1, p. 148-172. Analysé dans la *Revue médicale* du 26 juillet 1898, par E. Margouliés.

— — Ueber den Einfluss des Musik auf Bluthreislauf. *Arch. f. Anat. u. Physiol.*, 1880, p. 416-428.

DUTTO DR. — Influence de la musique sur la thermogénie animale. *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, vol. V, serie V, 1896, 15 marzo.

ESQUIROL — *Traité des maladies mentales*, vol. II.

— — » » » » vol. I, p. 136-137.

FÉRÉ CH. — *Sensation et mouvement*. 1887, Bibl. Phil., Cont. 1, vol. V, chap. VI, pp. 32-54.

FÉRÉ CH. ET LOUDE A. — Observations pour servir à l'histoire des effets dynamiques des impressions auditives. *Bulletin de la Soc. de Biol. de Paris*, 1885, p. 416.

FERRARI — Recherches expérimentales sur la nature de l'émotion musicale (en italien). *Rivista musicale italiana*, 1897, IV, 2.

GRÉTRY — *Essai sur la musique*, 1er vol., p. 225.

GUIBAUD DR. — Contribution à l'étude expérimentale de l'influence de la musique sur la circulation et la respiration. *Thèse de Bordeaux*, 1898.

HALLER — *Elementa physiologiae*, t. 5.

HELMOLTZ — *Causes physiologiques de l'harmonie musicale*. « Théorie physiologique de la musique ». Trad. Guiroult. Paris, 1874.

ISMÈNE DE THÈBES — *Beotis*, lib. I: « De musica ».

LAMARCHE — Essai sur la musique. *Thèse de Paris*, 1815.

LAROQUE FIRMIN — Psyco-physiologie musicale. *Revue scientif.*, 12 janvier 1901.

LEHMANN A. — *Die körperlichen Aeusserungen psychischer Zustände*. Erster Teil: *Plethysmographische Untersuchungen*, Text nebst einem Atlas von 88 in Zankgeatzten Tafeln uebersetzt von F. Benchiscen. Leipzig, O. R. Reisland, 1899, p. 218.

LIPS — *Psychologische Studien*. Heidelberg, G. Weiss, 1885, 161 pp., in-8°. (2me partie: « De la nature de l'homme et de la désharmonie musicale »).

MENTZ P. — Die Wirkung akustischer Sinnesreize auf Puls und Athmung. *Ph. Stud.*, vol. XI, pp. 61-125, 371-394, 563-603.

PATRIZI — Primi esperimenti intorno all'influenza della musica sulla circolazione del sangue nel cervello umano. *Rivista musicale italiana*, vol. III, fasc. 2°, 1896.

— — *Nell'estetica e nella scienza*. Remo Sandron, Palermo, 1899.

ROGER — *Effets de la musique sur le corps humain*. Préface de E. Sainte-Marie. Montpellier, 1803.

ROLLIN — *Histoire ancienne*, t. IV, p. 538.

SERGI — *Les émotions*, Bibl. Intern. de psychologie expérimentale. Paris, 1901.

SOULA — Essai sur l'influence de la musique et son histoire en médecine. *Thèse de Paris*, 1883.

TAINE — *La philosophie de l'art. La sculpture en Grèce*, chap. III: « Les Institutions », p. 201.

TANZI — « Cenni ed esperimenti nella psicologia dell'udito ». *Rivista di filosofia scientifica*, 1891 dicembre.

TARCHANOFF J. DE — « Influence de la musique sur l'homme et sur les animaux ». Comm. au Congrès international de Médecine de Rome. *Arch. Italiennes de Biologie*, t. XXI, fasc. II.

TOLSTOÏ — *La guerre et la paix*. Trad. fr. par une russe. Vol. II, pp. 117-121.

WUNDT — *Psychologie physiologique*, t. II, p. 202. Traduction française d'Élie Rouvier.

"OCEANA"

COMMEDIA FANTASTICA IN TRE ATTI DI SILVIO BENCO
MUSICA DI ANTONIO SMAREGLIA.

Sono trascorsi dieci anni o poco più da che la giovine scuola dell'opera italiana celebrava i suoi maggiori trionfi. Tutti ricordano con quale ardimento il signor Sonzogno lanciò in Europa i nomi e le opere de' suoi protetti, con una propaganda di fuoco, con spese enormi, con un coraggio da leone. La stagione del 1892 a Vienna, e per giunta colle novità tutte naufragate, informi. Dieci anni sono trascorsi da questo grande rumore, fondato più che altro nella fede cieca sui proprii articoli editoriali e sopra una commovente dedizione del giornalismo, e noi ci troviamo come prima dinnanzi all'inflessibile punto interrogativo dell'opera in musica. Ciò non tanto per l'apparizione di un'opera nuova, che sdegna qualsiasi contatto con la maniera dei veristi, quanto per un complesso di vicende che trasformano, costringono a sorvolare sugli incidenti dell'epoche e fanno perfino impossibile agli uomini d'oggi di occuparsi con qualche successo degli avvenimenti di ieri, quantunque una triste visione li perseguiti, quella di un vicino passato, un vero deserto di sterpi.

Io ricordo bene la non breve serie degli insuccessi da cui fu impensatamente colpita la Casa editoriale sullodata; Mascagni e Leoncavallo però trionfarono, e compensarono. Quando, l'anno dopo, il signor Sonzogno volle ancora tentare una ripresa del solito *lancio*, il successo fu quasi esclusivamente pei cantanti. A questo movimento erano rimasti estranei alcuni compositori: e tuttavia anche il loro piccolo atto sacrificante non si fece molto attendere, per quanto solo in forma sporadica. A che cosa altrimenti si dovrebbero le *Nozze*

istriane dello Smareglia e il *Pourceaugnac* del Franchetti? Ed è stata una vera ossessione. Il curioso della nuova corrente (diciamola pur così) è che essa permane fissa tutta nella specie dei soggetti; la musica è un accessorio e, come tale, le basta di passare per *fashionable*.

Alcuni compositori erano e sono rimasti, dico, indifferenti a questa infiltrazione di lirismo novo, che ci mette innanzi tutte le peggiori bruttezze della vita reale e inneggia, mascherando una ricerca di puro umanesimo, a tutte le più vili proprietà dell'uomo-bestia. Altri sembrano tuttora attendere ansiosamente il passaggio della bufera: i più sono già periti fra i vortici; fra gli scampati vi è lo Smareglia. Ed egli, che è stato sempre un così dolce romantico, un così morbido visionario, tornerebbe dunque alle famigliari predilezioni d'artista, alle calme del suo golfo tranquillo? È venuta anche la sua Canossa? Ah se egli potesse fabbricarsi una leggenda italiana, in cui stillare il profondo pensiero tedesco che lo ha tanto sedotto! Se egli potesse così procurarsi un termine equivalente all'ideale di Wagner, senza troppo germanizzare le sue apparenze; poichè egli ha fatto poco sinora tanto in Germania come in Italia. Se egli potesse, meno devoto ai mari e ai campi della Siria, voltar completamente le spalle ai veristi e dar lo sgambetto a coloro che le han voltate ai soggetti dei castelli medievali, degli armigeri e delle streghe, ai senatori dell'opera storica insomma; s'egli potesse raccapezzarsi, come l'acquoso romantico nostro, nella novella campestre e borghesuccia o perdersi in un'esile filosofia della vita, avanzando, fosse pur poco, nel sentiero di Wagner? Un gran desiderio, specie per chi non può se non rimanervi inchiodato, nell'impossibilità di evitare tutte le più pungenti e invincibili sue spine.

Ma la tristezza dello stato attuale dell'opera si disegna propriamente nella stessa carriera del compositore di *Oceana*. Colla sua musica egli è passato oramai sulle punte di tutti i generi, si è provato, si è offerto a tutti gli stimoli; nella scena della vita reale si è accomodata quanta mai idealità gli fu possibile; nel sentimentalismo mite, nelle più strane ed orrende atrocità del romanticismo, nel dominio delle allegorie e dei simboli, nei delirii della passione, nelle pitture erotiche più acute e più folli, e fra mezzo a tutti gli effetti verbali e musicali della scena lirica egli ha torturato i suoi nervi.

Ora gli è ad una mischianza di reale e di fantastico che egli s'affida, al successo dell'epica temprata con una soluzione di tragi-commedia. C'è tanto da ricordare il *Crepuscolo dell'opera* profetizzato da Alessandro Moszkowski in un istante di umor nero.

È la tristezza che sgomenta: il crepuscolo dell'opera. In fatto è insostenibile l'opera storica; la passione per le commedie dell'arte-drammi di sangue va ogni dì scomparendo; gli ambienti più vili dalle facce fangose, dagli inni alla dissolutezza, non danno entrata che ad un'arte altrettanto vile, un accessorio pedestre, un modo di far musica rotto e senza vita, l'operetta e anche meno; ai melodrammi dell'adulterio e dell'assassinio ci si va con la nausea; la leggenda fantastica ha irritato i nervi e per musica ci ha lasciato chiasso e polvere. Barnum ha ormai sfruttato ogni genere, nessuno artista più di lui. La nostra predilezione è vuota: anche la musica ostica e piccante non è più nulla per un palato così guasto. Con questo converremo che siano dunque i soggetti che mancano oramai alla falange degli sciupatori, o siano i musici che trovan tutto possibile, adatto, efficace?

E intanto noi si vede l'opera coraggiosa di una dedizione spontanea: domani, rimpetto a un nuovo successo dell'ipocrisia artistica, noi saremo ancora felici di obliare.

È singolare: la parte più notevole della produzione di Antonio Smareglia ci presenta appunto questa contraddizione stridente. Ma è la contraddizione di tutto un indirizzo. Mentre il naturalismo dell'opera pretende ad un'affinità col principio di Wagner, l'artista che muove alla ricerca della pura proprietà individuale umana, bramoso di afferrare l'incidente con la formula musicale, non pensa poi che a rilevare quanto vi ha di pervertito e repulsivo in quest'uomo e in questo incidente, senza curarsi di nobilitare ciò che nella natura è così abbietto. Per tal modo anche lo Smareglia, col suo naturalismo odor d'incenso di alcuni anni fa, cade in conflitto con sè medesimo e con l'opera che egli intende trarre a modello. Gli stessi orrori di natura, le passioni brutali e mostruose, nel crogiuolo di Wagner si purificano ed elevano di tanto, quanto possono il pensatore ed il musicista insieme. Nel musicista italiano tali elementi restano quel che

sono in origine, cioè rozzi. Ciò che v'ha in essi di pensiero e di energia emozionale, di tipo e forma — e poco non appare certamente — si deve a semplice crudezza di visione artistica.

Voi avrete uno Smareglia che, nel *Vassallo di Szigeth,* lascia che si accumuli tutta l'orribilità di una colossale infamia — la vendetta, l'incesto, il fratricidio, tutte le nefandità che trae seco il destino di un delinquente nato — e che, come musicista, aspira a indossare la veste cosmopolito-wagneriana trapunta a coloriti gallici, per lasciare in tutto solo un elementare accordo fra musica e poesia. Occorreva che questa non si fosse così identificata col mondo reale, perchè a quella si fosse fatto luogo con maggior coerenza estetica; ma così non è possibile che un ruvido senso di vitalità scenica. E però è ancora bella e geniale questa sincerità che s'imprime sola e senza sforzo. In fondo lo Smareglia non è coi veristi, poichè in tal caso avrebbe un diverso concetto della musica, e non è col Wagner. Ma un amalgama di tale un rispetto per la musica col più sbracato naturalismo scenico non è possibile senza deplorevoli conseguenze per la musica stessa, senza illanguidirla; e alle volte ciò succede. La combinazione tentata dallo Smareglia ci ammaestra: è stata un tempo la sua stessa sfortuna. Ma c'è evidentemente in lui un'onestà artistica che non si deve misconoscere.

Questi veristi, musicalmente così poveri e falsi, nella loro combinazione elementale di musica e poesia sono per lo meno coerenti. Essi dànno importanza alla musica presso a poco come a un incidente realistico; nella pittura, nell'espressione la sforzano quali romantici in fregola, la chiamano a còmpiti irrealizzabili, la vogliono complice di menzogne e di bruttezze, la predispongono a corruttività linguistiche, la classificano fra i fenomeni, fra le energie materiali in cui essa deve identificarsi per cessare di essere musica. Essi provano fin troppo che l'arte, raccolga pur essa l'attenzione, svegli pur l'entusiasmo delle folle, nella sua evoluzione è passibile di certe fermate, che sono dei regressi manifesti. Lo Smareglia, che se n'è rimasto alquanto in disparte, ci dice alla sua volta che la musica, benchè viva per altro genio e coscienza, non può salvar l'opera con questa sua discinta veste reale e verbale. L'equilibrio, la corrispondenza fra effetti ideali e reali, fra dramma e musica si può ottenere seguendo così Wagner come Verdi: tutto dipende dal grado di no-

bilitazione poetica che gli uni vi hanno a ricevere per essere accordati cogli altri. Il verismo distrugge questo equilibrio, perchè il suo elemento e il valore musicale sono termini che si elidono; un'arte come quella di Smareglia minaccia pur talora di distruggerlo, perchè pretende assimilare, identificare un valore musicale ad una frivolità o crudezza poetica. Egli ha nel suo bilancio passivo, su questa linea, non tanto il *Vassallo di Szigeth* quanto altre due opere: *Cornelio Schut* e *Nozze istriane*. Starei quasi per dire che è fino più possibile un nesso, una certa armonia di intenti, per quanto sostanzialmente spregevole, nei casi migliori del verismo, anzichè nell'ambigua prova dello Smareglia, la quale musicalmente è pur di tanto superiore. Il musicista che accede al dramma, che tocca la sua vena con questa poco accensiva ma trascendentale moderazione di effetti — lo Smareglia delle due opere nominate per ultimo — comincia a tradire lo sforzo rimpetto all'altro tutto dedizione libertina al poeta, col quale gareggia per essere sensazionale ad ogni costo. A ciò il temperamento dello Smareglia neppur si potrebbe prestare. Così egli si è come ravveduto; la sua naturalizzazione, effettivamente fallita, gli ha risvegliato un gran desiderio di essere sincero, ed egli ha passo per passo calcolato un ritorno all'ideale romantico dond'era mosso con la sua *Preziosa*: ha mostrato, se non altro, di comprendere qual sia il genere d'arte che risponde al suo vero talento. E dalle eccentriche scapestrerie del periodo di mezzo, il nostro compositore rientra, coll'*Oceana*, in quello di un'arte più dicevole, se non molto più solida e sana.

Egli non è nato a scriver musica per soggetti borghesi; d'altronde egli non può proclamarsi ultra moderno, non rivoluzionerà mai il mondo, non sentirà il bisogno di essere piccante, arrischiato, non impressionerà mai con del Barnum che non conosce. Che resterebbe allora del suo soggetto, se non fosse per natura un'idealità fine, sentimentale, morbida com'è lui? Soltanto egli è ancor troppo poco psicologico, quanto è fine ed erudito musicista. Le vette ideali non sono per lui: le grandi tragedie dell'anima neppure: le chiare prospettive aperte col *Vassallo di Szigeth* si avvolsero d'aria nebulosa. Se egli vuol essere naturale e sincero, va alle lande orientali, ai mari degli incantesimi, ai canti delle sirene, che furono altra volta sì dolci ispiratrici, all'*Oceana*, dove l'anima umana si annebbia nel

mito, nelle irrealità, nei sogni e si confonde cogli elementi della natura.

Io non conosco la *Falena*, l'opera dello Smareglia che ha preceduto, credo, immediatamente quest'ultima; ma bastano forse le cinque a me note per diagnosticare il genio del compositore. Egli permane quel ch'egli fu, nella sua inclinazione al romanticismo, ed esplica le tendenze manifestate nel *Vassallo di Szigeth* e nel *Cornelio Schut*. Le *Nozze istriane*,- un tuffo nel verismo di moda, che fanno più se non confermarle? L'*Oceana* è il suo vero elemento, come un dì fu la *Preziosa*. Del resto egli non ha propriamente mai fatto nulla che fosse inteso a soffocare, a travisare il suo carattere innato e la sua predilezione d'artista. L'Illica nell'apprestargli la stoffa del *Vassallo di Szigeth* con tipi come Rolf, Milos e Naja, il destino tragico a triplice molla, con la doppia esistenza, lo spirito incatenato al sogno e la perversione dei sensi e degl'istinti, l'Illica sapeva quel che faceva e lo Smareglia non meno di lui. Questi appuntava la sua vista agli effetti del *Trovatore* o di un *quid simile*; non s'ingannava perciò sugli equivalenti artistici della sua indole romantica, di cui però non misurava esattamente la portata musicale.

Lo svilupparsi di quest'indole ci dirà come egli sia giunto alle esperienze affatto coerenti dell'*Oceana*.

Quand'io mi faccio a considerare in quale rapporto la fantasia ed il potere artistico del musicista si trovino coi soggetti trascelti, un dubbio mi sorge, e cioè che queste sue facoltà non siano tuttora a bastanza sviluppate. L'Illica, p. e., è eccessivo, ha slanci misti a pervertimenti del gusto che lo sospingono a un realismo esagerato, al paradosso ed alle sue conseguenze estreme; è selvaggiamente fantastico, sentimentale e sensuale; acutizza perennemente tutto ciò che gli capita fra le mani, tipi, sentimenti, episodi. I suoi drammi o le sue novelle fantastiche sono così tutt'altro che inadatti alla musica; c'è originalità, pienezza di offerte al compositore in ogni senso. Questi vorrebbe essere, come il poeta, ardente, eccessivo, acuto, e resta invece giudizioso, maturo, calmo. Egli ha il sentimento della sua sicurezza, del ben fare, non si ribella e va tutto equilibrando;

non ardisce voli pericolosi, non si dà tutto liberamente alla sua fantasia; ed è naturale, egli scopre poco, evita ostacoli, non si smarrisce, non corre il rischio dei precipizi. Ma egli è assai meno originale. Verdi, nel *Trovatore* e nell'*Ernani*, è molto men savio e composto, ma si slancia ardito tra le tempestose conseguenze del suo stile; ed ecco l'originalità e la popolarità sua. Il Benco, d'assai inferiore all'Illica come librettista, sopratutto pel poco impressivo movimento della scena, per l'aritmia del verso e la soverchia verbosità, non individualizza nè costruisce, ma descrive; la personalità è assente. Nell'atmosfera nebulosa in cui i personaggi dell'*Oceana* sono avvolti, essi, privi d'individualità eccentrica, non hanno poesia, non se ne sentono capaci; restano figure smorte, cui tutta l'eleganza e il gusto sicuro della musica non basta a imprimere e non salva. Però essi s'accordano meglio degli altri con la musica dello Smareglia che non colpisce individualità, non contrassegna caratteri, ma è puro trascendentalismo, vaga sensualità morbida e sentimento debole della natura.

Ed è in questa direzione che il talento del compositore ha preso sviluppo. Il suo puro idealismo è nato e cresciuto fra' romantici tedeschi, e ciò che ad essi egli deve è venuto restituendo nella forma dell'opera. È storia di brevi anni e lo si vede subito nei tipi prescelti. Il Vassallo di Szigeth è Rolf, un simbolo: Naja è un'incosciente, un elemento alle atroci bizzarrie del destino cieco, una forma astratta di sonnambulismo, mai più un individuo. Creduta morta il dì delle nozze, essa trascorre l'esistenza passando dall'allucinazione al sogno, dal sogno al delirio. La sua tomba diventa la stanza nuziale; Milos, il fratello dello sposo Andor, è per essa lo sposo vero: il suo ultimo canto, come il primo, si perde tra sogni: essa muore delirando. Cornelio Schut, un candidato alla tisi ed alla pazzia, personifica la mente ammalata, l'anima tutta egoismo, tutta brama di piaceri, filosofo e poeta a chiacchiere quanto prosaico vagabondo a fatti. Il suo gran problema è l'amore della donna. Elisabetta di Thourenhoudt, una frivola creatura, — una Margherita a metà vera e a metà inventata per questo Faust *sui generis*, — che passa dalle braccia del pittore alle variazioni erotico-religiose del convento, senza una qualsiasi esplicazione: stanchezza della vita; ci siamo. Nersa, l'Oceana, la sognatrice di gaudii lontani e infiniti, un'allucinata in-

cosciente, come Cornelio e Naja, che va trascinandosi in giro insieme a tutto il personale ambulante dell'opera, da Vadar a Init, da Init a Vadar, sempre che l'assalga la smania dell'oceano senza fine o la nostalgia della casa tutelare; una figura che ha tanta consistenza come il cammello di Polonio. Vadar ammorbato di amore senile, che piagne il suo stesso deliquio e deriva la follia dall'impotenza a ribellarsi e a sopprimersi. Init, una divinità del mare, non si sa bene se anima o elemento, o l'uno e l'altro insieme come Nersa, una forma imponderabile, un simbolo, che molto naturalmente finisce nella caricatura. Uls ed Ers, due geni della più grottesca e marina stupidità, due eunuchi birbi e savii ad un tempo, che passan la vita regalandosi insolenze e pugni per una femmina ed una perla. Hareb, uno scemo, assalito per giunta da certa *canora letargia* che ha la fortuna di passare al fratel suo, Vadar, corbellando tutti quanti. — Ah, signori miei, gli è una bella collezione di stranezze questa di cui l'opera dello Smareglia ha sin qui vissuto; un vero ospedale di paranoici. In confronto, la Marussa delle *Nozze istriane*, una leggera e smaniosa allettatrice; Lorenzo, l'ingenuo amatore melanconico; Nicola, un'edizione riveduta del Capitan Cardon; Biagio trescante coi matrimonii e le doti; Menico, il solito Pantaleone imbecille, sono tipi di una verità stupefacente. Per altro, anche qui l'Illica ha avvistato bene il fondo Smaregliano e ne ha schizzato le forme riflesse.

In ogni modo, la vita di questi personaggi, ciò è a dire l'idealità della finzione poetica, che nello *Schut* vorrebb'essere la dissolutezza come espediente filosofico, nel *Vassallo di Szigeth* il fatalismo che preme sulla creatura e il suo delitto, nell'*Oceana* l'aspirazione intensa a un gaudio senza nome, questa vita de' personaggi è tale un impasto di realtà e di poesia, che si risolve in nebbia; è una infinita chimera. Si capisce quindi tanto più l'estrema e selvaggia acuizione dei mezzi poetici nell'Illica, ma non si comprendono i toni, gli effetti ingenui e smorzati dello Smareglia e del Benco.

Tanto il poeta è suggestivo e demonico quanto il musicista tende all'incolore. Personaggi come Naja, Milos, Cornelio, Craesbecke e Marussa possono essere delle individualità originali più o meno; l'originalità che incatena però, nell'opera, vuol essere preponderantemente dalla parte del musicista. Egli è che fa arditi i profili e impressio-

nanti le fisionomie. Lo Smareglia invece, eccetto forse nel *Vassallo di Szigeth*, col suo sdegno della forma solida e decisa e col suo amore del grazioso e del sentimentale, si mette con loro in contrasto. Ma tale è la fruttificazione del seme tedesco: questi lavora e lavora a sciogliere la forma, stemperandola in figurazioni musicali accumulate senza oggetto nè posa, intento alla pittura di paesaggi e marine e a perdere sempre più di vista le personalità. Se si pensa che la fantasia dello Smareglia non produce che a queste condizioni e che il suo talento non s'è altrimenti sviluppato nè potrà forse svilupparsi, ciò è realmente fatale per un compositore di opere.

Come stato d'anima che non raccoglie nè si dirige a tipi e a forme ma a semplici stati d'anima, egli cominciò già a fissarsi, col *Vassallo di Szigeth*, prevalentemente nel momento epico-descrittivo dell'orchestra rispetto al dramma, un'orchestra in cui talora il colorito drammatico si perdette. Là cominciò quella specie di isteria orchestrale, che alcuni confondono col sinfonismo e che non prende di mira se non vaghe forme per se medesime, quasi indifferente pei riflessi incidentali della scena, pei riposi, per le risoluzioni naturali degli accordi, desiderosa soltanto di essere vaga ed informe quanto di essere musicale. Fu là che cominciò a prender corpo la tendenza verso il trascendentale e l'approssimativo dell'espressione. A tutto questo si prestò tanto più la parte vocale, la cui forma rimase disciolta e stemperata, in quanto l'interesse della poesia ritmica, di già tanto scemato, tendeva a scomparire, finchè si potè dire virtualmente già spento nel *Cornelio Schut*, come lo è di fatto nella stessa *Oceana*. Che cosa restò allora? Una visione generale, una visione geniale del tutto, del complesso; una sensibilità che comincia a trovare indifferente la materia, i personaggi ed il teatro. Ma nel *Vassallo di Szigeth* la musica è ancora aderente alla scena e, come questa, nettamente modellata, in confronto con le opere successive. Soltanto, da tutti gli orrori di quella scena, da tutta l'irritazione prodotta da' suoi orridi ingredienti, alla pazzia geniale e alla dissolutezza di Cornelio, dall'amore di incoscienti e sonnambuli alle estasi dell'erotismo chiuso nell'ortodossia, si arriva al preteso fondo di umanità pura nell'*Oceana*, in cui le anime, schiave di allucinazioni e di incanti, sembrano dei calcolati capricci della fantasia, e il dramma è ridotto a un giuoco di ombre, in cui la poesia vi prende alla

gola e vi soffoca di noia, mentre la musica opera come una gentile distrazione.

Il soggetto è ancora drammaticamente concepito nelle opere antecedenti e forse, per ciò che di diverso comporta il genere, nella *Preziosa* e nel *Vassallo di Szigeth* meglio che altrove. Nel *Re Nala*, un taglio lirico che è bene dimenticare, determinava pur certa impronta di chiarezza; il *Cornelio Schut* è l'opera in cui la musica vive un po' troppo a spese della tragedia; la sinfonia viene a dichiarare un'importanza maggiore della lirica e del dialogo, i pezzi concertati più efficacia dei *soli*. Da questo sistema, che per l'opera d'oggidì non è punto conclusivo, si arriva pure a trovare il proprio ideale d'arte nell'incantesimo del *Vassallo di Szigeth*, precisamente perchè il lato storico dei personaggi sparisce e con esso il tipo, di modo che alla musica resti quanta mai efficacia nel suo indirizzo sentimentale astratto.

Questa indifferenza per la parte storica degl'individui è un segno importante dello sviluppo dello Smareglia come artista. Dal *Cornelio Schut* all'*Oceana* egli l'accentua vieppiù; qui anzi essa si risolve in un proprio disprezzo, in quasi orrore. Dal globo di vapore in cui tutto è ravvolto, non traspare alcun elemento, alcun tratto vitale nè dell'eroe nè dell'eroina; tutta l'esaltazione di cui essi sono capaci è considerata come una lunga brama di felicità, un punto interrogativo nella fola del mondo e quindi come ironia o come un bene indefinito, ignoto, esistente forse unicamente nel seno della natura stessa. Con questi occhi avevano guardato nella vita l'idealista Schut, Naja la farneticante, la melanconica Elisabetta di Thourenhoudt, e con questi occhi guardano nel sublime vuoto Nersa e Vadar. — Lasciamo Init. — Son tutte queste, a ben osservarle, le figure più irreali; la loro individualità non pesa che per quanto la fantasia del poeta la giuoca a suo arbitrio. Elisabetta e Naja son vere e non vere egualmente, come si vuole; basta un filtro per l'una e una semplice inquinazione di terror mondano per l'altra, e son due doppie esistenze. Andor e Milos sono veri e falsi secondo l'alternativa di miracoloso e naturale che li determina. Quando è vera Nersa? Nell'ebbrezza del sogno che la perseguita o nel reale amore di Vadar? A volte si direbbe l'una e a volte l'altra cosa, ma possono essere tutte e due. E questo Vadar, che rifiuta a un dio la sua sposa per

cedergliela poi in cambio della demenza? Ma che razza di altalena psicologica è mai questa! Chi scende, chi può scendere nelle anime di queste figure da lanterna magica!

No; ciò che resta di mezzo a tutto questo arbitrio non è neppure interessante come inclinazione mistica nel personaggio o come profondità di pensiero nella musica: la musica qui non ha più che un nesso approssimativo; è la musica pura, indefinita, la musica istrumentale. Il suo lato caratteristico si è spento nel rilievo di ombre pallide. Essa si risolve precisamente, come la poesia del Benco, in una ondulazione di suoni e di linee a forme vaghe e vacillanti, morbide ed affini troppo, nella fede che ciò rispecchi l'indefinitezza, non più de' personaggi, ma degli stati d'animo, e la ritragga quasi col sapore di musica primitiva.

Ma anche da questa impressione noi siamo subito distratti causa il folto degli arabeschi, che s'attorcigliano sulla linea povera e rotta e s'arrampicano su' ritmi. Mentre nelle *Nozze istriane* il poeta aveva ricordato la danza e la canzone popolare come marchio di verismo irrefutabile, e il compositore se n'era valso a titolo di color locale, nelle due sublimazioni romantiche, il *Vassallo di Szigeth* e l'*Oceana*, egli non poteva che sfruttare l'opposto spendendo ben diversa moneta musicale. Là una visione erotica in cui s'accentravano, come nel *Tannhäuser*, le fila sparse del dramma; qui l'ampliarsi della visione stessa che diventava lo scopo: la solitudine dei mari, la maestà solenne e spaventevole delle roccie, il paesaggio, le notti lunari, i cambiamenti a vista e tutto uno spettacolo decorativo a base di Tritoni e Nereidi, di Najadi e Sirene, una vera tentazione di S. Antonio, che ha il suo rapporto causale nella disposizione peculiare del musicista, se non ne è precisamente il successo nè prima nè poi.

Si devono quindi parecchi caratteri della poesia e della musica, in quest'ultima opera, alle tendenze che si vengono man mano sviluppando dalle antecedenti. Ciò che in questo mentre ha perduto di consistenza è la forma d'arte. Nelle altre opere voi noterete una melodia più plastica e più larga, maggior virilità nei concetti, più deciso contorno alla linea, un senso più definito del discorso, una sentita differenza fra recitazione e melodia, il commento orchestrale più ampio, moderato, incisivo e quindi più efficace. Qui al contrario una densità unica di motivi figuranti nell'orchestra in modo uniforme,

un nesso alquanto forzato, una prevalenza assoluta del colorito sulla linea, e tutto questo meno come accentuazione vera e propria di caratteri che espressione generica. È aumentata la indefinitezza del pensiero in ragione inversa della sua potenza espressiva. Mentre nelle opere antecedenti, pur avendo il poeta stesso sorpassato il limite del naturale e del sano, come nel fato che incombe sui fratelli Andor e Milos o nella meno brutale ma incoerente idea fissa di Cornelio, il musicista frenò gli eccessi e preferì di restare dentro a quei confini, noi non vediamo nulla di concreto, nè tipico nè efficace nella rappresentazione della medesima idea fissa, una volta incarnata in Nersa o in Vadar. Anzi, tutto il contrario: sentiamo sempre più mancare carattere all'espressione.

Si osservi la situazione Vadar-Nersa-Init, intessuta all'infinito di incidenti arbitrarii: essa è in essenza basata sulla medesima indefinitezza del sogno, come nel *Cornelio Schut.* È incomprensibile e senza nesso, è persino innaturale ed atroce l'aspirazione di Nersa opposta alla passione di Vadar: nessun altro che un dio-elemento può sposare una donna come Nersa. Egualmente incomprensibile è la situazione quasi eroica di Naja ed Elisabetta, l'orror reciproco di Milos e di Andor e l'insaziabilità di Cornelio, senza l'intervento dell'occultismo, senza le smanie delle allucinazioni, le angoscie del mistero, senza la potenza del sogno. Per tutti costoro questa potenza è in realtà regolatrice della vita, è la vita stessa al suo stato normale. Nersa sogna tra i campi, presso la sponda del mare, si atterrisce vedendo Init, l'amatore sognato. Va bene: in confronto con quelle creature metà storiche e metà fantastiche, ma pure esprimentisi in modo intelligibile, qui nell'*Oceana* noi abbiamo l'inasprimento di tutte le forze notturne e depressive e, per la parte che spetta alla musica, la loro livellazione in un grande piano di polifonia; questo forse, vista la difficoltà di afferrare l'inafferrabile. Uls e Hareb passano medesimamente di fatto in fatto senza coscienza, oppure con la sorpresa di chi si sveglia dopo un sonno profondo; e questa è la vita, cioè la vita sognata vagamente fra la musica: l'opera d'arte diventa come un giuoco di scatole incastrate l'una nell'altra: è la sinfonia che mette in musica se stessa. E si arriva precisamente a un *quid* di intangibile come poesia, di contorto come musica e di nulla dicente come insieme.

È una vera doppiezza poetico-musicale a cui l'artista, nel progresso di pochi anni, ha affidato la sua fantasia. Egli in buona fede crede di averne allargató il campo, ma di quanto poi ne abbia impicciolito la potenza scultoria si nota in certi tratti dell'opera sua, p. es. nell'episodio di Vadar che giunge dal mare fra i canti delle Ondine. La sua figura scompare (e non è la sola) assolutamente, rimpetto all'ampiezza del momento descrittivo. Chi sente più Vadar? La sua individualità, una melensaggine, è ora tanto più dispersa fra i canti delle Nereidi e il gesto seducente delle fate, degli elfi e dei genî, fra la musica che idealizza per suo conto un mondo di cui Vadar non è parte. — Il secondo atto del *Siegfried* è ancora il grande mistero. Ma nel *Waldweben* c'è più di Siegfried e sua madre che di tutto il resto.

Nulla di virile e di commovente in queste poche pagine dell'*Oceana* se la passione tace. La stessa ironia di Ers (per citare un altro caso) quando mai s'addentra nella follia amorosa di Init e Nersa? Quando mai ha essa forza d'effetto all'esterno? La musica neppure l'avverte. Init non s'accentua come vita a sè, e si capisce; la sua essenza è troppo vaga. Il contorno di *Oceana* finisce per essere piuttosto un mondo di elementi naturali che di individui agenti con una volontà ed uno scopo. Così e non altrimenti si può ancora comprendere l'ambiente musicale che dà vita a questi elementi: le onde, la freschezza delle notti marine, l'acque schiumeggianti a piè delle roccie, le ondine agili e melodiose, i Tritoni avanzanti sui delfini incantati. Ecco in verità l'effetto, lo scopo unico dell'*Oceana*, il ricordevole episodio del *Vassallo di Szigeth*. Ma l'incidente è diventato l'opera o l'effetto capitale in cui si accentra tutto che vi aveva di germinativo nel sentimento, nel temperamento dell'artista: e qui è davvero la sua aspirazione romantica che si pasce senza limiti nel suo proprio elemento musicale. Peccato che a questa manchi un originale contenuto. Tale difetto si deve non pertanto alla stessa poesia, la quale non ha saputo fare di questo motivo che una decorazione coreografica, mentre poi le si è addossata virtualmente una importanza capitale nella commedia.

E intanto gli eroi di questa commedia si annientano come individui nella tutto avvolgente fantasmagoria. Init, il dio dell'acque, è troppo largo dispensatore di vita e di anime, egli che non ne pos-

siede alcuna. La situazione di Nersa fra due potenze, Init e Vadar, è distesa e stiracchiata al punto che finisce nella parodia; non per nulla essa provoca il sarcasmo di Ers. Fra tutte queste irrealità e queste menzogne la meno sciatta è la musica.

Ciò che pensava e sentiva lo Smareglia all'inizio della sua carriera d'artista è, in sostanza, ciò che egli ora pensa e sente. Forse oggi la sua musica è più riflessa e meno impressiva. Mi premeva di constatare questo fatto attraverso la non troppo sensibile evoluzione del passato. Ora vengo all'opera che è come il gesto recente di un artista solitario.

***

Nell'attuale innondazione di opere che gareggiano a rappresentar la prosaica realtà della vita, in pieno tema di verismo e naturalismo, lo Smareglia, un complice ravveduto, pare, e quindi assolto, dà battaglia con una piccola novella fantastica ridotta a grande opera in tre atti. Egli, dopo le esperienze frustranee del dramma a tinte fosche, dopo essersi fatto lecito e suo proprio lo stesso gaudio delle arene, ritorna all'idillio campestre e al cantico dei mari luminosi. L'irritazione lo ha soggiogato; egli ha riammorbidito i suoi nervi. Ai sogni dunque e all'eterno ideale del fiore azzurro!

È l'*Oceana* un buon soggetto d'opera? A parte la forma che il Benco ha data a questa sua commedia fantastica, a tutta prima essa sembra un soggetto non pur buono, ma eccellente. Una poesia, un linguaggio che s'insinui fra tutto questo idealismo sensuale fino all'effetto della narcosi, pare abbia trovato il suo elemento e si risolva con tutta naturalezza nella musica, sia anzi una musica. Soltanto l'importanza dell'azione medesima ci dirà l'equivalenza effettuale di questo linguaggio e qual'egli debba essere; cioè se una forma incidentale e, a questa condizione, pure potente, ovvero se un'espressione generalizzata, e allora forse troppo ampia e dispersa, una infinita astrazione.

L'azione dell'*Oceana* è nettamente divisa in due campi, uno fantastico, l'altro reale. Per quanto sia visibile nel poeta l'intenzione di riescire ad un connubio di questi elementi, l'arte gli si rifiuta; tale unione è rimasta irrealizzata. L'eroina di questa fiaba si trova fra due fuochi, due potenze, due forze d'attrazione che se la conten-

dono. Su questo momento è fissato l'interesse della commedia. La vittoria resta alla potenza del sogno, la quale, oltrechè Nersa, domina e perseguita tutti questi esseri vagolanti in una cerchia assolutamente fittizia e artificiale.

Nersa è una giovinetta di stirpe nomade, raccolta da Vadar, un capo di tribù ormai vecchio e rimasto solo col fratello Hareb, dopo la morte della sposa. Vadar ha concepito per Nersa una passione che questa non condivide. Essa brama ben altra felicità: essa sogna un ideale che non s'esprime; forse è l'amor giovine, eterno in grembo alla natura; è l'ignoto, l'infinito, una poesia che si sperde nel lontano azzurro dei mari, vaga, lusinghevole, potente come la musica. I campi in cui ella vive, il lavoro, l'affetto per il suo protettore, quanto insomma potrebbe esservi di naturale e di sano in questa creatura, sono invece il suo tormento. Ella odia la vita e carezza il suo sogno, la sua melanconica strofe:

Ti desidero
ne l'aurora,
sol che timido
lambi il crin.....

Ti desidero
quale a sera
scendi al baratro
de 'l destin.....

Langue e spasima
di desìo
l'inguaribile
canto mio!

E già, è una malattia cronica; ed eccone il tipo. Le compagne stanno per accapigliarsi con l'invidiata fanciulla, quando Ers, un genio del mare, che il dio Init manda per le terre in cerca di una sposa, sorge in sua difesa e si offre a far paghi i suoi desiderii.

Fanciulla,
sai tu padiglioni vaganti
di candida spuma? sai tu
le bocche di corallo fra' crini de' l'alighe erranti
come anelano amore... laggiù... laggiù... laggiù...

Nersa è affascinata da cotesta visione: il suo sogno sarebbe per avverarsi?

Un soglio... un sogno?
Bello, giovine, dimmi?

Le promesse di Ers sono seducenti, Nersa è vinta. Il poeta ha speso fin troppe parole per ripeterci il concetto che la felicità avvenire sia per appagare il sogno lungamente vagheggiato. Anzi ha voluto come fornirci la prova, nella lunga premessa, che la esistenza di Nersa più non sarà che il sogno; che le sue facoltà rimarranno soggiogate da questa schiavitù dei sensi. Gli è come dire che il personaggio, i suoi pensieri e le sue azioni saranno d'ora innanzi in balìa di un'esaltazione, la quale tutto potrà permettere, anche l'inverosimile, come appunto accade ne' sogni. Ambedue, tanto Nersa come Ers, rappresentano questo motivo fondamentale più psicologico che poetico; essa esclama:

Oh aver sognato! Un giorno
coglier vivo da un labbro quasi l'alito
de 'l sogno..... E l'indomani
dileguar la chimera; esser più sola!

Ed Ers a lei:

Oggi vivo su 'l labbro cogli l'alito
de 'l sogno..... e andiamo!

Nersa, soggiogata dalla visione di una felicità senza fine, non tarda a cedere: essa è già schiava di un incantesimo e quind'innanzi la sua personalità scomparendo, essa mai più sveglia un interesse qualsiasi. Ella dice a se medesima: mi tacceranno d'ingrata e pazza, ma io non ci ho colpa; io godo della mia dipartita perchè la forza occulta, alla quale io affido la mia felicità, me l'impone.

.....lunge mi trascina un sogno:
dove non so: verso l'ebbrezza spero,
verso la morte forse: è tale il fato
di mia stirpe vagante!

E fra la gioia e il rimorso s'accompagna ad Ers e va.

Ora il povero Vadar è sulle furie. Nersa l'ha piantato. Egli lo ha appreso subito, s'intende; poichè, avvertito da Hareb, entra in scena poco dopo che il genio e la fanciulla l'hanno lasciata. Ecco

il primo lembo di realtà nella vita passionale della commedia. Ecco l'individuo, che appare come il rappresentante dell'umanità offesa e grida e impreca:

Nersa! Nersa! Nersa! Non ho che il suo nome!
Bacio le mie labbra che quel nome piangono!
Mi dilanio il petto, lacero le chiome,
cetra che si squarcia, corde che s'infrangono!
E grido
pazzamente grido:
— Ritorna! —
come se il groppo de l'anima
sciorre potessi col grido!

Se non che anche questo tipo lascia realmente a desiderare. La passione di Vadar è una fatale ridicolaggine. Dopo Nersa l'incosciente, noi ci troviamo ora dinanzi a un pazzo, il secondo di una serie descritta e di cui vedremo moltiplicarsi i saggi. Sulla consistenza strana del personaggio non c'è più dubbio dal momento che a Vadar si fa dire:

Il nome suo mi fugge,
come un giorno fuggivano
le sue canzoni i miei capelli bianchi,
via per l'aer, dov'ella ancor fuggì!
E più che mai l'inseguo
con questa voce de 'l mio petto: — Io t'amo —
Ne l'aer fondo è voce che si muor.

Ma c'è una sorpresa: Nersa ritorna; essa è stata inseguita e catturata. La trama della commedia è così tenue, che bisognerà andare innanzi a furia di questi espedienti. Nersa ritorna vergognata; le prime parole di Vadar son quelle di un estatico:

M'è la vita risorta!

Egli sa che Nersa è piena d'amor giovine e di vivide brame ha colmo il seno, e intanto, per certo rapporto di compensazione, le ricorda il proprio « *amor che non rimprovera* », e si meraviglia quasi della presa risoluzione chiedendole:

In quale orror di firmamenti vasti
perdere ti volevi, o colombella!

Ma Vadar non riavrà Nersa all'istante come vorrebbe; poichè nella disputa sul castigo che si conviene a fanciulla fuggita, il vecchio

Uls, genio marino e messo del dio Init, rivale quindi di Ers, decide che Nersa a scontar la sua colpa sia condotta

..... a la sponda de 'l mare:
sola fra scogli ed acque tre notti rimanga e tre dì,
guanciale abbia la pietra: il cibo si debba cercare
in fra dattili e nautili: e l'onda lasciate cantare
tirannica monotona
rimorso a chi fallì.

Uls è un volpone, e fra tre giorni Vadar riprenderà l'oggetto del suo *amor che non rimprovera.* La povera fanciulla, in mezzo a questa corte di venerabili, fra tutte queste teste calve dagli occhi desiosi e di non dubbia saviezza, ci appare come la più commiserevole e stupida creatura; per altro sappiamo che essa, fortunatamente, non vive ma sogna; se così non fosse, ella non direbbe a Vadar:

Lasciami, deh, partire
via, via
dove l'anima mia
fra pentimenti e preghi
questa vergogna anneghi
de 'l suo fallire!
Lontana, rassegnata,
vuol la mia colpa gemere
e fremere
fin che da me sia scossa
e buona e perdonata
io tornar possa!

E Nersa va per la seconda volta: riprende cioè questa sua *Via crucis* che si perpetua in tutta l'opera e cui, per forza d'attrazione, partecipano gli altri personaggi, vecchi e giovani, signori e servi, con una petulanza veramente comica nonchè... fantastica.

Al secondo atto siamo sulla spiaggia del mare, tra scogli superbi e spaventevoli come mostri. È notte lunare. Nersa dorme fra i massi vegliata da Uls ed Ers, i due lupi. Il dialogo segue tra villanie, finchè Uls, troppo securamente affidandosi ad un canto di veglia, s'addormenta. Ers, vistosi solo, ha un'idea da par suo:

Il vecchio ladro
s'attirò un sonno plumbeo
con la strofe monotona!
Se stendessi la mano
A i beni de 'l mio re?

ma è disturbato da uno squillo in lontananza: è la fanfara dei Tritoni che annuncia il corteo delle divinità marine.

Romoreggiano
entro il cavo orizzonte
i Triton maledetti;
su delfini e cavalli marini
le genti del mare galoppano:
l'enorme Kar imbriglia una balena,
il dorso d'una sogliola
è il cocchio di Vilin; pesci fosforici
guizzan di flutto in flutto:
son gemme fuggitive e il mare tutto
le arresta in veli d'or!

Di lì a poco giunge il dio Init in persona, circondato da ondine, genî dell'acque, giganti e da tutte le rarità delle colonie marine.

Si noti ancora l'espediente solito: rimpetto a Nersa, che ora tanto più sogna in quanto anche dorme, sta Uls pure addormito. L'azione si svolge come il giuoco a gatta cieca: si elimina il personaggio incomodo mettendogli la benda agli occhi e si va strappando così fin l'ultimo brandello di quel po' di tipico che potrebbe appartenergli; lo si lascia e si piglia a piacere; e la favola, di gracile fantasia, è diventata la commedia del sonno. Init è ammirato della bellezza di Nersa; egli è che la toglie a Morfeo. Ma è un risveglio apparente. In realtà la creatura che abbiamo lasciata colla coscienza precisa della sua colpa, convinta della necessità d'espiarla, bramosa di perdono, quella creatura ora come prima è un'incosciente: circuita nel suo incanto e nella sua allucinazione, ella è ancora sonnambula. Le sue prime parole la dipingono come la primitiva veggente nel vuoto:

Ti desidero
ne l'aurora,
sol che timido
lambi il crin!.....

Essa nulla comprende, nulla sa, nulla ricorda all'infuori di ciò che cade sotto il dominio della sua idea fissa:

Dove son? Dove son? Sei tu venuto?
Principe? Dio? qual ti chiamai piangendo.....
Umile poverella ora mi sento,
ora che il sogno è mio!.....

Init la incoraggia:

Vedi? Comprendi?
Un popolo di numi in esultanza
ti saluta regina
e sei mia sposa, amata più che il mar!

ed ella, sempre sotto il dominio di una potenza misteriosa che sopprime in lei natura e volontà, tutto può essere fuorchè donna e coscienza. Essa quindi, meravigliata, domanda:

Regina? E di che regno? D'un chimerico
soggiorno a plenilunio sfavillante,
ove ogni pietra ha rai di diamante,
quale la madre mia solèa cantar!
Diceva il ver!

Solo, improvvisamente essa ama, ma senza sapere chi:

Io t'amavo in pensiero
così che or languo e moro
vedendoti.....

Init la bacia perchè il bacio ha il potere (ciò che non sapevamo per altro) di *fugare la dolce morte*, e Nersa commenta:

Un bacio, un bacio!
O bacio, che sei tu, sì tenero e sì forte
che liberi e incateni,
che suggi una ferita.....

Così tra Init e Nersa s'intavola una discussione sul bacio che se pur rivela cose ignote, dimostra però l'avvenuta metamorfosi d'entrambi, cui ne seguirà fra non molto un'altra.

Tutte le genti del mare festeggiano con canti e danze gli amori di Init e Nersa; l'ormai vecchio incidente litigioso fra Uls ed Ers passa, ed ecco una nuova sorpresa. Una vela appare nella lontananza: è Vadar che giunge; ha preferito la via di mare, ma è lo stesso — egli, folle d'amore, rincorre Nersa; questa rientra in sè, ossia nella prima forma della sua esistenza; rammenta, essa già pronta a svanire nei flutti come un'ondina; ha un'idea del suo passato, della sua realtà:

Quella vela laggiù..... la riconosco!
È di Vadar la vela! Ei giunge; ei m'ama!

Questo è in vero lo sdoppiamento dell'individuo nella sua attuazione più strana; qui il poeta si presenta con l'arte del più ingenuo gio-

coliere. È il vecchio stratagemma dell'uomo dalle due teste, che si fa valere per legge dell'opera lirica; è il fallimento della naturalezza. E Nersa, la doppia creatura, nella visione della sua seconda esistenza come elemento, acqua o schiuma, dice:

E non lo vedi tu,
a notte, nel mar
solitario natante,
la mia forma evocar,
il mio nome da 'l petto anelante?.....

Intanto le genti spaventate fuggono, i genî si rituffano nell'onde, Init disperato non sa a qual partito appigliarsi:

E te lasciare?
No, mai! Che far? Voi tutti, dite,
Che debbo far, che fare?

Che fare? La domanda è abbastanza strana, nella sua insistenza, e poco coraggiosa per un dio; ma c'è Ers, scioglitore di ben altri enigmi. Che fare? Turbar l'anima di Vadar, in altre parole renderlo pazzo sì ch'egli non vegga, non riconosca più Nersa. Init scompare tra le onde: nuovo giuoco di metamorfosi. Cantino le sirene e tutto un immenso oblìo scenda sugli animi. Nersa (quale tremenda inconsistenza!) ne par la prima vittima. Essa, presa dal delirio, tende l'orecchio alla soave melodia:

È come una carezza!

ma poi ritorna la donna da l'angoscia umana, che si prosterna ad un Uls pur di salvare Vadar; e Uls lo salva. Un sasso scagliato in mare atterrisce e mette in fuga le ondine, mentre il vento, levatosi repentinamente, spinge alla riva la navicella di Vadar. Nersa, ritornata donna, lo scongiura perchè insieme a lei fugga:

Stretti, veloci
perseguitati..... andiam!

Fuggire? Sì, sempre fuggire, o la realtà o il sogno, tristi in quella, lagrimanti in questo; oh, può èsser questo ancora il destino dell'esistenza; ma è l'esistenza di individui non liberi, fatti schiavi di allucinazioni e di fantasimi; è l'esistenza di individui malati e dementi. Questo eterno disprezzo della vita, questa fuga dinanzi al mondo sensibile, che fa di loro delle anime errabonde senza quiete

nè scopo, costituisce precisamente il lato morboso di simili fiabe liriche. Gli uomini diventano chimere nelle tenebre, ombre spinte nel vuoto, esseri artificiali creati e mossi da una fantasia che rincorre tutti gli arbitrii e le fallacie e finisce in una vertigine, in una maledizione di vivere; chimere e cabale che senton l'ebbrezza dell'oppio ed hanno tanta consistenza come una bolla di sapone. Ecco qual'è l'antitesi nella scena lirica che viene a dar battaglia al *verismo*, l'altra piaga, il rovescio della medaglia logora del melodramma.

Ora dunque, al terzo viaggio. Vadar riaccompagna Nersa a casa, un ritorno per la via di terra e a scanso di guai. E non sarà l'ultimo. Ers che è furbo, lo prevede; egli, la morale della favola, *castigat ridendo*:

Ah! ah! chi va, chi viene,
chi torna! Cuor di Nersa, te ne vai!
Coi sospiri doman ci tornerai.

Una punta d'ironia, in fatti, è tanto più di prammatica, specie in questo genere di poesia, quanto più solenne è il momento.

Il terzo atto: innanzi alla casa di Vadar. Nersa ha promesso di sposarlo; siamo anzi al giorno delle nozze. Ma invece della gioia qui non regna che la tristezza. Dice Vadar alla sposa:

M'accarezzi e ti piangi!
Mi dài l'ali e m'atterri!
Oggi che ti vo' stringer tutta mia
più mesta sei!

E perchè? Pel solito motivo, che nelle vene di Nersa sempre pulsa quella melanconica febbre, che la tortura e la fa sognare:

non so' dove dove, lontan
a 'l cielo, quando i vesperi
discolorando van!

dalle quali parole traspare il medesimo stato d'animo come nell'atto primo, la eterna forma mistica della sua esistenza. Simile disposizione psichica si può in vero prolungare all'infinito riattaccandovi sempre nuovi fatti. È il lato veramente debole di questa apparizione; tanto che Nersa, la vergine in abito di sposa, non vagheggia che il suo sogno e sdegna vivere la vita che ha essa stessa poc'anzi invocato; e pensa ancora a quei canti, a quel mare, a quel *non so che*. Precisamente; l'oggetto di quest'aspirazione mistica non si può de-

finire; basta averli tutti nell'anima, il mar, la notte, il canto e confortarsi sempre coi desiderii che

> si ricorrono
> per l'aria, aneli ed avidi,
> ma come si ritrovano si sfuggono
> e tra gli amplessi gemono!

e rammentare fra spasimi e languori l'*inguaribile* melodia. Per fortuna il dio Init viene a troncare questo vecchio e logoro motivo e a mettere fine a' malanni. Egli del resto è colui che fa il tempo ed

> ..... avvolge l'anima se il corpo attira

e *per le carezze della sua mano*

> ritorna il nubilo volto seren.

Nersa non s'indugia gran che, quantunque promessa di Vadar, a riconoscere Init pel dio del suo cuore; essa appena lo vede sente alitarsi

> in viso
> flebile musica di flutti e lidi,

e subito l'ama follemente. Vadar, alla sua volta, non stenta a convincersi che egli val proprio zero e che non ha il diritto di turbar la felicità dei giovani cuori; soltanto, preferisce rinunziare alla ragione piuttosto che vivere fra le torture della sua disgrazia; e il dio lo accontenta infliggendogli quella stessa pazzia che toglie alla sbagliata vittima delle ondine, il fratello Hareb. Nersa è sposa di Init; essa ha raggiunta la sua meta tra lampi di coscienza vitale che, quale palese controsenso, dànno veramente nel comico, specie nello svolgersi della scena a cinque personaggi; ma al suo momentaneo strazio Init oppone esser quello

> un effimero mal
> che contro amor t'accora!

e continua incuorandola:

> Volgi, amor mio, la mente
> a l'avvenire sognato,
> a 'l sorridente fato
> che t'abbandona a me!

In fondo Nersa è vinta dalla passione e dal gaudio supremo di aver realizzato il suo sogno. E qui pure il succedersi delle consuete

stranezze fa le spese della situazione: chi dormiva è risvegliato, chi è sveglio s'addormenta; a chi un filtro e a chi un soffio; chi è stregato e chi si libera dalla *plumbea* panacea di quest'opera, dall'incombente suo *deus ex machina*, il sonno, che fa bancarotta. Questa scena potrebbe definirsi l'esaltazione di tutte le più grossolane bricconate a danno di quel povero gerente responsabile di Vadar, cui sono tolti gli averi, la sposa e la ragione pel reato di amore senile. Grazie tante ai costumi della Siria nell'epoca patriarcale! E chi, in questa ridda di fatti contro ogni senso e proporzione, chi pensa più a Nersa? Essa ha deposto fin l'ultimo lembo della sua individualità. Non è più possibile parlar di lei come *battuta di pianto e vergognosa*, senza provocare il sorriso. Bastano gli occhi fiammeggianti amore del suo sposo novello, basta nasconderle la vista di Vadar, perchè ella anneghi il suo rimorso? Ah, inezie da melodramma. La rappresentazione, per fortuna, dà a questa scena un tale caotico insieme, che al pubblico sfugge quanto è in essa di ripugnante e bestiale. La commedia termina con una crassa imbandigione e con una festa di contadini. La vertigine del momento è generale; Nersa delibando a Init, ricorda ancora che egli è la meta sospirata:

> Sei tu il sogno: io t'amo, barbaro e gentil
> M'hai ucciso il verno, capriccioso april!

Meno male. Init invece le fa una rivelazione tanto preziosa quanto poetica e trasparente:

> Fin che t'amo t'amo! Sgocciola ogni istante
> come un diamante ne l'eternità.

l'ultima nota con cui il poeta ha preteso raggiungere l'ambito connubio fra idealismo e realtà. Egli tuttavia, sferzando a sangue il suo stesso operato, come il più inesorabile critico di se medesimo, ha almeno in ultimo preso una posizione netta. Peccato che il musicista non l'abbia potuto seguire che timidamente, debolmente.

La commedia non ha intreccio. L'azione si svolge in un succedersi di quadri che si raccordano con troppo tenue filo e tale che s'infrange ad ogni momento. Non solo non vi è intreccio in quest'azione, ma

non vi è neanche nesso logico. Poichè, se può essere giustificabile in Vadar il prepotente bisogno di riavere Nersa, non è logico che egli la lasci partire: ciò rende fittizia la sua disperazione; nè è logico che Nersa, per quanto testa calda e anima di ghiaccio, raggiunta al fine la felicità del suo sogno, abbandoni Init per ritornare a Vadar, quasi colpita da un momentaneo rimorso; poichè se si dànno a Nersa e a Vadar simili proprietà di sentimento, tanto più difficilmente poi potrà spiegarsi la facilità, la prontezza, la passività con cui l'uno rinuncia e l'altra oblìa. Tale inconsistenza dei caratteri sopprime la stessa logica degli episodi. E sè è l'incertezza, l'indefinitezza d'entrambi che deve risultare fino in fondo, allora noi di fronte a questo arbitrio, pel quale tutto può essere e non essere, dobbiamo giocoforza rinunciare ad ogni coerenza. Ma lo stesso lato fantastico dell'azione non ce ne dispensa in realtà. Anche sognando noi aggiungiamo anelli ed anelli alla catena della nostra esistenza reale, e non è già perchè questi anelli siano disordinati e sconnessi che noi diciamo parti di fantasia i fatti risultanti, ma perchè questi fatti medesimi ci mostrano un lato dell'esistenza, cui non avevamo prima pensato. Dunque anche il lavoro della più ardita fantasia presuppone un nesso di rapporti.

La mancanza di intreccio è dovuta inoltre all'assenza di contrasti. La commedia si basa sopra un fatto di incoscienza doppia e si svolge sulle conseguenze ed inconseguenze liriche di questa incoscienza. Ne risulta una uniforme pianezza epica, in cui il conflitto, il dramma non riceve mai occasione di formarsi. Tutti questi esseri sono troppo l'uno all'altro aderenti, senza volontà, senza fibre, senza moti individuali. La collera di Vadar, cui si fa nota la fuga di Nersa, finisce nel nulla del deliquio e dell'impotenza; l'astio e lo sdegno delle compagne e del popolo in un inno alla notte e in una contemplazione georgica. La zuffa fra Ers ed Uls ha due scioglimenti, uno nel sonno, l'altro nel *piacere leale* dei brindisi. Il dolore di Init termina in una cabala di incantesimi, tra mezzo ai quali il dio si ripara fuggendo come un coniglio. Che si vuole di più? Tutto s'aggira, tutto s'appiana nei motivi di un'epica leggera e tremolante come il raggio della luna sul mare, finchè la grossolana banalità della conclusione non interviene come ultima incoerenza, ed è però la terza chiusa lirica: una ogni atto.

Non un solo incidente è atto a dar fòrza, vita, impulso al dramma; le occasioni sono trascurate. Nell'evolversi dell'azione si ama di restare sempre al di qua o al di là del naturale, dell'energico, dell'ardito. È così che si evita l'urto, il conflitto che poteva condurre al quadro drammatico interessante. Poichè tutta questa serie di quadri lisci e proporzionati poco importa, se nel loro mezzo nessuna lotta si delinea, nessun'anima si ribella, nessun mezzo estremo concorre nel definire un tipo, se la fantasia non riesce a trar fuoco dalle menti. La vostra eroina è una femmina ammorbata di delirio melanconico? Ebbene, fate che questo dato caratteristico sia spinto alle sue conseguenze estreme, e riuscirete ad interessare. Voi avete a che fare con un individuo cui la passione accieca, la gelosia morde? Ebbene, acuite questi tratti, fateli riuscire in un atto veramente solenne, esplosivo; ecco l'importante, ecco l'efficacia e l'originalità in arte. Nei drammi di Wagner, il grande effetto si deve appunto al grado di conseguenza a cui sono spinti i caratteri e ciò che vi ha in essi di tipico. Perchè ci fanno sì grande impressione Kundry, Brünnhilde, Parsifal, Siegfried, Tannhäuser? Perchè sono individualità arditissime nel senso acuto della parola. Per esse il dramma si forma e grandeggia.

Si dirà: la commedia dell'*Oceana* non appartiene alla specie di questi grandi drammi. Ma con Vadar e Nersa il poeta mette sulla scena degli individui che hanno pure i più strani misteri in fondo all'anima; e da questi misteri sogliono nascere, più che le commedie fantastiche, i drammi della vita, ma non già scene che passano tra la indifferenza e non lasciano impressioni. Del resto io qui faccio una questione d'efficacia intrinseca, dalla quale dipende l'esito finale, la forza, il successo della musica.

Ma v'ha di più. Come pretendere alla cristallizzazione di concetti musicali importanti, quando i caratteri di un'azione drammatica non riescono netti e definiti? Mi sembra uno sforzo, una lotta contro l'impossibile. E qual'è il carattere definito nell'*Oceana*? Non Vadar, che notomizza la sua protesta platonica e svanisce nel nulla. Non Nersa, un simbolo vuoto, una forma livida e contorta che tramonta in un sogno confuso, in un vaniloquio folle. E neppure Init, l'uomo-elemento a squama di pesce, che vi sfugge dalle mani come un'anguilla appena cerchiate d'afferrarlo. Non Hareb, un riempitivo qual-

siasi; non Ers ed Uls, in fine, un Alberich ed un Mime in sessantaquattresimo.

Con simili elementi si capisce tanto bene come si può delineare il resto, che è quasi ingenuità l'insistere. Nel rapporto della commedia per la musica, gli episodi sono stati foggiati epigonicamente sulla falsariga di vieti contorni; e così dei motivi d'opera, che più non aspettano chi s'occupi di loro, sono stati evocati all'onore del palcoscenico con una certa ingegnosità, è vero, ma con mediocre successo pratico; il risultato: ricalco, uniformità e monotonia.

La composizione delle scene pareva avere spesso avuto in mira il loro libero svolgersi senza troppi vincoli a forme musicali. Per quanto questo non sia buon sistema, io credo, poichè mette il compositore nella necessità di adottare una forma di cantillazione, che dovrà essere avvivata del continuo per mezzo di melodie orchestrali, tuttavia può, bene usato, stoglierci dal pericolo della quadratura musicale. Ma lo abbiamo visto subito nella scena fra Nersa e le compagne, ossia nel coro. O il dialogo ha i suoi punti di fermata e può interessare; o costringe la musica a un raccordo continuo dei pensieri e a mettersi in una linea figurativa propria, quasi in una continuità di processi melodici astratti, ed allora si è a questo, che manca sì come all'una anche all'altra l'efficacia.

Il librettista, del resto, si è accorto di questo pericolo, e di tratto in tratto ha richiamato il compositore ai contorni del pezzo musicale e lo ha ridotto nelle parallele del melodramma. Gli ha composto il duetto, il quintetto, il concertato. Con le quali cose ha creato alla sua composizione un tale ambiente di ambiguità, di tale non sincerità poetica, che non poteva essere se non di danno al musicista. Si noti poi che questi era costretto a fabbricarsi, in qualche caso, una forma d'opera dallo sparpagliamento della forma poetica; così che se l'uno, il poeta, tradiva lo sforzo per mantenersi nella quasi indipendenza della sua forma, l'altro tradiva quello di doverne radunare i frammenti in vista di un nesso puramente musicale; ciò che non potevagli riuscire finchè egli non stabiliva una linea di suoni su cui avesse agio a disporre quanto gli si parava innanzi, fosse pure nel maggior disordine.

Così ne ha sofferto l'aderenza e la buona armonia di linee e di parti, dal punto di vista dell'accordo fra il nesso logico discorsivo e

il nesso musicale. E questa è una fra le ragioni della poca efficacia della musica nell'*Oceana*. Non si comprende il motivo, non si sente l'effetto della forma musicale in relazione con quello della poesia, e si nota troppo la semplicità e la disgregazione anti-drammatica di questa, per potersi giustificare l'unificazione cui tende quella; mentre poi turba la quasi ostentazione con cui il poeta raggranella pochi versi discinti e disuguali per tracciare al musicista un modello vieto, che sta in perfetto contrasto con i suoi procedimenti di prima. Il più stridente fra questi contrasti, anche per la musica che degenera in banali contorcimenti, è il quintetto del terzo atto.

Ma ciò ha più tratto con l'opera del musicista; quindi, a suo luogo. Però, siccome una volta conosciuta la sostanza della commedia, ci premeva di sapere quanto questa fosse adatta alla musica, così è d'uopo constatare che con libretti simili si costringerà quasi il compositore a scegliersi una forma di sinfonismo continuo che gl'impedirà, finchè non si trovi un altro Wagner, di dare il voluto rilievo agl'incidenti drammatici, agli episodi, ai caratteri; salvo poi ad ammannirgli, come ogni tanto fa il Benco a titolo di compensazione, una forma popolare e vieta che sposti l'asse dell'opera d'arte, ne minacci lo sviluppo omogeneo e ne provochi lo sfasciamento.

Questo desiderio dei nuovi librettisti di sciogliersi dalle vecchie pastoie è giustificato, ma ammette conoscenze musicali precise, o press'a poco, di quella legge di divisione musicale che si è sostituita all'antica fra recitativo e melodia. Questa divisione è segnata dal motivo tematico. Altrimenti la uniformità della poesia si risolverà di conseguenza nella uniformità della musica. Ma bisogna decidersi ad essere arditamente moderni; tenere un piede in due staffe, come vogliono il poeta e il compositore dell'*Oceana*, è cosa che presenta qualche difficoltà.

In rapporto alla natura della poesia, il Benco, nel suo libretto, è forse troppo loquace e descrittivo. Anzi tutto dunque una frase più incisiva e meno lusso di parole. Egli non manca, in qualche caso, della occorrente facoltà di sintesi, ma è troppo spesso prolisso e morbido. Il dialogo fra Nersa ed Ers nel primo atto, oltre la sua inverosimiglianza, accentuata maggiormente nella chiusa in forma galante e sentimentale, è un seguito di piccoli commenti, una tenzone di pensierucci, sillogismi ed aggettivi da mettere a prova la

pazienza del compositore cento volte meno che quella del pubblico. Questi personaggi che si conoscono da cinque minuti, amano discutere su temi intimi come due amici d'infanzia diventati retori e professori di metafisica. Nersa vuol esser lasciata sola co' suoi pensieri e lo dice così:

Le fole tue non voglio!
Lasciami qui, tra i fior, silenziosamente
con le rugiade a gara in pace lacrimar,
lanciar la svelta rondine de 'l mio pensier fuggente
sovra la terra a 'l cielo, fuor da la terra a 'l mar!

Ers è piuttosto conquistatore, ma sottilizza:

Hai torto! Se mi schiocca
lasciva irrefrenabile
la lingua ne la bocca,
è un suo mal far: non mio.
Non è per me che cerco
amor.

e fa il galante proprio fino alla malìa:

E tu, fiorello incredulo,
lasci languir colui
che in suo reame fantastico,
in trono raggiante, aspetta
su 'l cuor da l'ansia oppresso
un cuore di donna diletta
e il serto d'un amplesso.....

poi è anche profondo:

Se ai rai de l'alba pago non hai
l'ardor de l'alma, cotesta mano
spietatamente mi troncherai;
ma se costui che vedi qui non mente,
ai rai de l'alba tu la bacerai
da l'alto trono tuo
benignamente assai!

In generale i personaggi del Benco se s'impadroniscono di un concetto, lo sfrondano e lo diluiscono in parole passabili per un libretto d'opera e in versi forse meno passabili. Nersa desidera finirla coll'andarsene e prega Vadar:

Lasciami, deh, partire
via, via,
dove l'anima mia
fra pentimenti e preghi
questa vergogna anneghi
de 'l suo fallire!
Lontana, rassegnata,
vuol la mia colpa gemere
e fremere
fin che da me sia scossa
e buona e perdonata
io tornar possa!

E Vadar sembra accorgersi che il suo assentimento è una corbelleria, in questo modo:

Ma è spaventevole,
stolido è schiudere la mano io stesso
ond'ella involasi, nè so se m'ami,
se mai amavami, se m'amerà.....

D'altra parte, se costoro dan di piglio agli aggettivi, sono dei vocabolari viventi, Nersa compresa, che apostrofa così le compagne:

Invidia sozza! Livido
dispetto! Gelosia
calunniosa, mentitrice, sucida,
fatti innanzi e massacrami!
Sono stanca di vivere così!

e i vecchi alla lor volta approvano una

Giustizia pronta, breve,
mite, ingegnosa, buona.....

Ma fra i dialoghi caratteristici nel succedersi dei litigi, che sono non poca parte di questa commedia — ogni atto ha le sue zuffe: il primo ne ha tre, gli altri un paio ognuno — quelli fra Ers ed Uls sono dei saggi ricordevoli. E per vieppiù sostenere questi *caratteri*, il poeta ha creduto opportuno di accentuare così la doppiezza del loro stile come quella della loro esistenza, cioè a base di poesia e filosofia — per quanto da gente di mare — o a base di volgarità animalesche. La cosa più singolare che siasi offerta a un musicista da parecchio tempo a questa parte, resta ancora il blocco di versi costituenti il quintetto dell'atto terzo: poichè Nersa sta per

Annegare il soffrir d'ogni sventura!

quando il dio Init desidera

Presso i dolenti errar con ciglio immobile,
anche il pianto serbare a voluttà

e Uls insieme a Vadar va negoziando Nersa come una dolce schiava, con questo dialoghetto in confidenza,

U. Un mercadante io sono
V. Di favole?
U. di pace!
V. Tutta la roba mia
per simil mercanzia

un bisticcio che s'accomoda fra negoziatori concilianti, sì che essi concludono:

U. Se t'ho offeso
sia non detto!.....
V. Sì, è detto!
Non mi smentisco più!
U. Sei un logico stretto!
V. Ed un iniquo tu!

mentre Ers si diverte atrocemente alle spalle del folle Hareb canticchiando:

Oh guarda che bel pazzo! E par che semini
il germe de' capelli
dondolando la testa!
Non so quale davver dei due fratelli
più micidiale abbia in sè la tempesta!
Vadar, da 'l serpe loquace attoscato
illividisce a poco
a poco; l'altro è livido
per l'intelletto che fu già strozzato!
Oh! ve'! di loco in loco
porta il suo folle brivido!
Vo' chiamarlo e godermelo!

Ma i brividi vengono realmente, a pensare come lo Smareglia con simile roba abbia potuto comporre un quintetto. E tralasciamo.

Se mi sono dilungato fin troppo a parlare dell'*Oceana* come azione teatrale, l'ho fatto per riuscire a quella maggior verità che mi è possibile nei rapporti fra poeta e compositore. Certo che quegli, specialmente coi quadri lirici del secondo atto, aveva apprestato al musicista, se non nuove, pur tuttavia eccellenti occasioni; che col finale

dell'atto primo, per quanto poco aderente all'episodio drammatico, aveva specialmente provocata la disposizione lirica del compositore; che con qualche altra bene ordita scena si è realmente affermato nella più stretta relazione, anzi in immediato e felice contatto colla musica. Solo, quanto alla linea dorsale della commedia e alla sua diramazione, io sono d'avviso che essa non abbia, in genere, sovvenuta l'opera del musicista che nella parte del sinfonismo, mentre in quella della teatralità essa decisamente è rimasta di una modesta sufficienza.

Antonio Smareglia appartiene, insieme col Boito, col Catalani e col Franchetti di altri tempi, al nucleo di compositori italiani, i quali all'avanzare del verismo nell'opera in musica, si trassero in disparte. Ma mentre il Boito, il più forte ed originale di tutti, non faceva che idealizzare il modello vero e tradizionale dell'opera italiana e il Catalani, fino e distinto, s'ingegnava a tracciare l'interessante dettaglio oltremontano, senza poter raggiungere il tono sculturale, impressivo pur necessario alle concezioni teatrali, lo Smareglia navigava in pieno mare romantico scegliendosi le forme poetiche più crude e riempiendole, per converso, di musica delicata. Per quanto mi consta, io farei una sola eccezione: *Il Vassallo di Szigeth.*

Questo fu il suo *trarsi in disparte.* Anzi egli si isolò, adottando preferibilmente uno stile fra il tragico ed il sinfonico, il quale meglio di qualunque altro rispondeva alle sue attitudini. Indifferente ai successi del neo-verismo, egli non si curò più neanche dell'opera italiana di vecchia scuola; tenne per sua guida, per suo faro quelle idealità che egli si era coltivato tutto a sè sui tedeschi, specie sul Wagner e sullo Schumann, e voltò le spalle al nostro pubblico, contento di far dir di sè che egli pensava e scriveva per un pubblico tedesco. Questa disposizione di spirito non si è solo mantenuta, ma si è anche accentuata dopo la sua opera *Re Nala*, ed oggi noi la vediamo quanto mai francamente e sinceramente espressa nell'*Oceana.*

Ma intanto lo Smareglia è diventato quasi uno straniero per il pubblico italiano, un compositore di cui, in proporzione della fama acquistatasi, ed è singolare, con non grandi successi, si è udito poco. Ebbene, dopo aver carezzata l'illusione di raccogliere allori in Ger-

mania, egli trova ancora la cosa più pratica di tentare la prova del fuoco piuttosto alla *Scala* che all'*Opera* di Vienna. Meglio così. Ma l'esser rimasto lungi dall'Italia è stato per lui un bene? Come musicista, noi crediamo di sì. Egli non scrive la sua musica perchè essa presti servizio qual pezzo di repertorio nel giro di due anni, costretta a ritirarsi poscia e cedere alla prossima novità della stagione. Egli ha un'altra serietà e un altro rispetto per l'arte sua. Dal punto di vista del teatro, crediamo di no. Egli ha galvanizzato il suo gusto infra le contemplazioni e le predilezioni che astraggono ancor troppo dalla scena, per quanto vi siano virtualmente legate, e in questa scena, e tanto meno poi nel teatro lirico italiano, egli non è più a casa sua.

Antonio Smareglia è nato a Pola il 5 maggio 1855. Da fanciullo fu a Vienna, poi studiò al Politecnico di Graz. Come Wagner, egli non si decise per la musica che tardi, ed entrò nel Conservatorio di Milano. L'ouverture *Leonora*, che egli scrisse per la sua laurea, è il lavoro che contiene i tratti germinali del suo talento, l'inclinazione alla pittura istrumentale. Ma egli dovette fare a se stesso, trent'anni fa, la medesima domanda che il puro musicista da noi anche oggi si rivolge. Dove trova il sinfonista italiano un vero e grande pubblico nel nostro paese? Così il talento di Smareglia è forse stato sacrificato. Il fatto sta che egli fece per qualche anno il direttore d'orchestra al teatro. Ora, l'ambiente della consuetudine s'impose forse a lui più che la natural tendenza? Può darsi: ma non lo modellò certamente, perchè, rimpetto a libretti anche italianissimi, egli fu sempre il compositore di cultura musicale astratta e di vena oltremontana. Questo non gli rimprovera già il nostro pubblico nè la critica: tutt'altro. Il pubblico italiano è saturo, è frollo di arte che non è sua, ma batte sempre le mani per quella venerabile incoscienza che gli è propria, e la critica è comodino a tutti quanti. E intanto che il musicista italiano moderno è anche da fare, la comparsa di un lavoro nuovo dello Smareglia ci distrae se non altro, per quanto tiepidamente e senza sorprese.

Se si vuole un'applicazione del talento sinfonico dello Smareglia a un dramma forse più atto a compensare e ad equilibrare le modeste sue forze di compositore teatrale, si prendano le *Nozze istriane*. Io credo che mai come qui egli speculi falsamente, sprechi anzi le

sue attitudini di descrittore istrumentale; qui dove meno che mai il genere un simile procedimento comporta. L'opera, quasi tutta ravvolta in questa densa veste sinfonica, non è che un grazioso tratto d'unione. Il compositore ha tutto musicalmente bene disposto; una diligenza ed una coscienza nel dettaglio s'annuncia dovunque; la melodia è scorrevole, l'orchestrazione è tutta eleganza, colorito e gusto; meno forse in qualche omaggio alle invadenti perorazioni orchestrali o agli sviolinati preludi, egli può considerarsi un musicista equilibrato e sano. Ebbene la situazione drammatica sfugge alle sue ottime intenzioni, non scuote, resta ineffettiva; insomma la musica è interessante e il dramma non s'infuoca. La scena fra Lorenzo e Maruzza e l'episodio finale restano idealizzati nel loro tono, nel loro confine lirico; nulla di drammatico, di tragico. Nel resto è forse la ricchezza dello stile figurato che scema così il valore del dialogo come l'importanza stessa delle melodie. Sopra tutto poi il solito impiego di motivi, che si ripetono ma non si sviluppano, arresta l'anima del dramma, quasi oppressa da una profluvie di suoni, sui quali le voci stentano come sopra un apparato tecnico pensato, montato in precedenza.

E nell'opera questo è il fatale andare della musica di Smareglia; meno disarmonico certamente nelle *Nozze istriane*, perchè il tepore della melodia, la sua amabilità ha pur qui e là qualche grazioso punto di presa. Come nella *Preziosa* noi sentivamo meno il disturbo della morbidezza musicale e del cromatismo, così più sentiamo qui l'inconveniente della ricchezza ne' ritmi a nocumento dei diverbi cantati. Gli è che noi ci troviamo in realtà di fronte alle stesse attrattive della *Leonora*, che passano dal poema sinfonico all'opera. E questo è il *punctum saliens* della questione.

L'*Oceana* offriva meno il fianco a simili contraddizioni di stile. La nota ideale poteva liberamente sfolgoreggiare, almeno nella parte fantastica dell'azione. Il singolare è che lo Smareglia, col sangue fiammante della musica wagneriana, ne va stillando soltanto dei succhi dolcissimi per profumare abbondantemente le scene diverse della sua commedia. E pare ormai un sol modo di idealizzazione musicale abbia incatenato il suo spirito, la sua vena. Non nascondo, per esempio, la curiosa impressione ricevuta da un canto di ondine Nibelunghiane, che si insinua tanto nella introduzione orchestrale al

primo atto — i campi di Vadar arsi dal sole — quanto nel secondo — la notte sulla spiaggia del mare — e, per associazione, dirò anche fra il brindisi di Craesbecke nel *Cornelio Schut.* Si vede; non è questione di rapporto colla scena, ma di un procedimento analogo astratto o di una predilezione musicale. E se in questo colorito Rheingoldiano aperto e chiaro, la nota triste, gettatavi d'improvviso con l'accordo minore, taglia fondo a bastanza nella viva carne del dramma, ciò si deve all'intuito fine che il compositore ha sempre del colorito orchestrale, piuttostochè agli accenti del canto, che è troppo insistente.

Tuttavia nell'*Oceana* s'è andata perdendo la naturale *nonchalanche* addimostrata nelle opere precedenti. La musica è pretensiosa e caricata, in confronto con quella dello stesso *Cornelio Schut.* Ad esempio, nel secondo atto di quest'opera, per la scena fra Elisabetta e Cornelio, si chiede il contrasto drammatico ad un motivo analogo a un tema del *Tannhäuser:* è un' ingenuità, ma esso interviene sobriamente e almeno qui per infondere vita ed energia. Là invece è delle estasi sensuali del *Venusberg* che si innondano scene intere con lusso di tinte e linee pesanti.

Il ripetersi di situazioni, in cui è d'uopo tirare innanzi fra mollezze e dolciumi, rende anche più disagiata e più fiacca l'inventiva. L'*Oceana* contiene due duetti d'amore a base di naturalismo e pittura di paesaggio. Veggasi lo *Schut.* Elisabetta e Cornelio non hanno ancora cessato di sciogliere al vento le loro melodie amorose, di cui è satura l'ultima scena del primo atto, e noi li ascoltiamo ancora, nella prima del susseguente, ridirsi le loro dolcezze fra il sussurrare dell'onde, gli olezzi del paesaggio fiammingo e gli echi della *Kermesse.*

Nel successo del compositore, quanto a drammaticità, dal *Vassallo di Szigeth* all'*Oceana* la discesa appare manifesta. Lo studio del Wagner è stato superficiale. Egli lo ha compreso come paesista, tralasciando di notare che il Maestro dispone e colorisce l'ambiente per creare l'elemento adatto a vive individualità. Lo Smareglia si ferma al vago contorno senza colpire oggetti e individui. La linea discendente passa alle forme incidentali e meno plastiche del *Cornelio Schut,* per arrivare alla pianezza sinfonica e livellatrice dell'*Oceana.* Ma nella condotta egli è rimasto quel che era. Sostanzialmente, come

egli lavora il preludio del *Cornelio*, così disegna l'*ouverture* dell'*Oceana*, con la differenza che in quest'ultimo caso egli stenta a dar vero corpo ad una composizione formale; egli accumula troppe cose; là sviluppa assai meno, è vero, ma in ambedue le composizioni egli deriva e pone in serie successivamente il motivo *A*, la romanza *B*, il coro *C*. Nell'*Oceana* egli prepara e dispone il quintetto del terzo atto, come nel *Cornelio* il finale del secondo. Egli resta pur sempre irrequieto e indeciso fra due correnti, ligio quando all'una e quando all'altra, preoccupato della combinazione, del mezzo termine, e finisce per sperperarle entrambe sopra degli accessorî.

Se non che l'interesse preponderante, forse esclusivo, nei duetti e negl'insiemi, specie del secondo atto, nel *Cornelio Schut* e nel *Vassallo di Szigeth*, qui nell'*Oceana* non sta più in nessuna proporzione colla stoffa drammatica. Al rovescio di quel che avviene coi nostri veristi, questa diventa troppo umile, mentre la musica ha poca forza per esercitare un'assoluta sovranità. Oasi, in cui la melodia si configuri, si allarghi e conquida, sono assai rare nell'*Oceana*, quanto sono invece troppo spesse nel *Vassallo di Szigeth* e nello *Schut*; e se il compositore non si abbandona proprio a quei mezzi eccitanti che pongono i veristi fuor della musica, dà per contro nel pletorico e nel prolisso con ben fatturati luoghi comuni. Noi avevamo Hals e Craesbecke, i pittori del *Cornelio*, che dovevano gaiamente far sprizzare la nota viva, rotta, mordace; noi avevamo Milos e Rolf, nel *Vassallo*, cui incombeva di contrapporre al languido, triste delirio di Naja e di Andor la perplessità cupa e l'esultanza satanica; noi avevamo, nell'*Oceana*, Uls ed Ers, due esseri pei quali l'azione a sbalzi doveva tratteggiarsi di caratteristico, di rozzo verismo. Ebbene, i canti lirici, a josa li ricordiamo, ricordiamo certa vaghezza caleidoscopica, ma sappiamo bene che non una sola tinta conosce lo scherzo ordinario e che le impressioni men vive sono generalmente quelle del dramma.

Il secondo atto dell'*Oceana* ci offre la magica scena delle sirene, come il secondo del *Cornelio* l'incantesimo della musica e della passione e come il *Vassallo di Szigeth* è tutto un mistero di fatti sognati. Nella serie, l'*Oceana* è l'opera più uguale. Fra Nersa ed Ers è un duetto di presentazione, fra Nersa e Vadar un duetto di rammarico; abbiamo un doppio duetto d'amore, Nersa-Init; un duetto

di ravvedimento, Nersa-Vadar. In realtà noi siamo accerchiati, investiti dai soliti motivi di un lirismo agro-dolce; precisamente come nell'eterna passione di *Cornelio Schut*, la grande elegia romantica stemperata sopra un unico tema. Le figure circostanti, quando riescono a disegnarla, fanno da cornice inutile. Tali Hals, Craesbecke e Gertrude, come Ers, Uls e Hareb. Ciò dal punto di vista musicale. Smareglia non rileva e non fa vivere i contrasti della sua azione — eccettuo il *Vassallo di Szigeth* —; egli è più preoccupato di essere musicista che operista, ed è giusto che a simile preoccupazione subordini, sacrifichi pur l'effetto. Ma che cos'è allora la musica scenica?

Nello sviluppo del talento dello Smareglia il primo e l'ultimo decisivo passo — almeno finora — verso la soluzione del problema melodrammatico lo rappresenta chiaro il *Vassallo di Szigeth*.

Prima di tutto c'è, in quest'opera, una più netta e più efficace delineazione dei caratteri e poi maggior senso della costruzione musicale. Bastano le poche battute di Milos nel primo atto, innanzi all'episodio terrificante di Naja. — Nell'*Oceana*, Smareglia avrebbe impiegato una pagina sinfonica: qui pochi tratti, e noi siamo davanti ad una scena tragica interessante. — I motivi e le figurazioni si alternano con più giusto equilibrio, restano e scolpiscono figure. Un nuovo sapore di musica ci conduce gradatamente alla scena del delirio di Milos: l'altare scompare e sullo specchio del mare azzurro ecco mollemente agitarsi le Nereidi, in mezzo a loro Venere ignuda, e i lor canti dolcissimi confondere con la voce del mago Rolf, che dà carattere a questo sogno terribile ed affascinante. Qui è ancora il dramma che vive. L'orchestra ce ne ammonisce quanto i personaggi. Nell'*Oceana* una simile scena ha il semplice contenuto musicale di una descrizione blanda; il dramma intimo tace, scompare. Il terzetto che segue (Naja-Milos-Rolf) chiude il primo atto dell'opera, il quale tanto maggiormente piace e persuade quanto più è visto nel suo insieme vario, equilibrato, incisivo. Nell'*Oceana* lo Smareglia ha raggiunto l'effetto opposto. Trascurate le individualità, egli ha sospinto il dramma nel retroscena ed ha raccolto un interesse soverchio, quasi esclusivo, sulla sua cornice. L'effetto che egli guadagna alla composizione orchestrale avvolgente la commedia in una luce, in una visione complessiva, è tutto a discapito delle individualità che ne rap-

presentano la sostanza, le quali, quando non scompariscono, come nel secondo atto, diventano fantocci più o meno irreali.

Le pagine, per quanto descrittive, del *Vassallo di Szigeth* e del *Cornelio Schut*, non ci distraggono mai tanto dalle figure e dalle passioni, così da farci semplicemente rincorrere il piacere di una pura musica. Siano pure le Nereidi che Milos vede in sogno, i cantici, le ridde e le allegorie del *vallata d'amore* o le allegre ragazzate e le nenie del paesaggio fiammingo, il dramma si fa avanti e tiene molto al suo posto in prima linea. La scena fra Andor e Naja, terribile e voluttuosa, il conflitto omicida tra i fratelli Andor e Milos, si disegnano con insolito marchio in sullo sfondo. Nell'*Oceana* è lo sfondo che si disegna, preme sulla faccia dei personaggi e vi prevale. Così noi ci vediamo sempre un bel paesaggio e una risplendente marina, ma giammai una viva figura o una bella passione. Quanto ha poco rilievo nella vita motivica dell'*Oceana*, costituisce precisamente la forza musicale del *Vassallo di Szigeth*.

Questo, senza disconoscere, nell'opera più recente, la potenza descrittiva dell'orchestra, ma anche senza esagerarne il fascino e la portata. Poichè, del resto, a quelli che giudicano così ricca l'orchestrazione dell'*Oceana* io modestamente osserverò che essa è bensì carica di tinte, ma che queste permangono fatalmente uniformi. È ben raro che l'orchestra si manifesti agile e nervosa. Mi pare più intenta a rappresentare il riflesso dell'esperienza tecnica astratta, di quello che il miraggio di moti intimi personali, taccio poi effetti scintillanti e nuovi. A Rolf, Milos e Naja s'intona convenientemente la triste e selvaggia pittura nel terzo atto del *Vassallo di Szigeth*. Queste figure sono a punto che arricchiscono il dramma dell'orchestra e che vi riverberano tutto il vivo della loro luce. Osservate la venuta di Milos e la pagina colorita che vi risponde. La figura s'impone e l'orchestra se ne affascina come la campagna del sole che sorge. Di qui la forte suggestione dell'insieme. L'orchestra dell'*Oceana* è più atta a sciogliere e a disperdere non solo l'elemento principale, da cui essa dovrebbe formarsi le sue proprietà caratteristiche, ma anche l'armonico insieme; è più atta a spezzare con uniformi ed eccessive insistenze, gl'incanti che ha essa stessa evocati. E a quelli che trovano questa orchestra mirabile io modestamente osserverò che essi non ne contemplano, se mai, che il lato astratto, ma non ne afferrano

l'importanza specifica nel dramma; giacchè se così facessero, vedrebbero che essa vi ha una missione tutt'affatto tipica e peculiare: scolpire anime, evocare presentimenti, fare alle individualità il posto che loro si conviene, e tutto ciò per essere non tanto la cornice del quadro quanto il contenuto vivo del quadro medesimo. Ma io non conosco nessuna opera moderna in cui ci sia, orchestralmente, tanta indifferenza per la caratteristica dei personaggi e degli episodi come a punto nell'*Oceana*.

***

Al lettore io ho esposto liberamente il mio pensiero su quest'opera considerata in se medesima e in riflesso all'attività artistica complessiva del compositore. Come e dove questa opinione abbia fondamento è quanto sto per dire.

Tra le opere dello Smareglia che mi son note, l'*Oceana* è il *lavoro musicale* meglio fatto, a condizione però che sia considerato frammentariamente, in molte parti finite a sè. Equilibrata, fine e sobria generalmente, essa è tutta condotta con pura ed alta coscienza di artista. E intanto essa si trascina innanzi fra la calma, se non fra la indifferenza del pubblico. A parte il mediocre interesse della favola, io son per credere che al musicista similmente accadrebbe se con questo sistema egli prendesse a musicare il più drammatico libretto. Questa opinione è basata sul fatto. Nelle opere precedenti, assai più vive per forza scenica, compreso quell'inno al cuore malato che è il *Cornelio Schut*, egli ha ottenuto un risultato pressochè identico. Egli ha disteso sulla sua commedia un grande mantello musicale, che lo avvolge con tale lussuria seicentesca da nasconderne interamente le linee. Questo paludamento musicale uguaglia tutto: la vita delle forme sottoposte n'è soffocata; essa è muta per noi. L'abbagliamento dei coloriti, delle frangie e degli ori incatena la vista e il senso momentaneamente, ma lo spirito lascia inerte e insoddisfatto. Ecco dove è proclive a perdersi la musica scenica dello Smareglia. Quand'egli ha voluto dire che cos'è l'*Oceana* con un poema sinfonico, se n'è forse subito convinto. Una forma sintetica sarà sempre più conveniente a simili fantasie. La realtà della scena sciupa gran parte delle loro attrattive poetiche.

Lo Smareglia ha lavorato il suo grande paludamento sinfonico con ogni immaginabil cura, lo ha ricamato con genio e con passione, è stato ingegnoso, meticoloso fino allo scrupolo, alla pedanteria. Ma la musica dell'opera non si guarda col microscopio: tutt'altro; la si guarda a grande distanza, tutt'al più con un semplice cannocchiale, e in distanza i suoi effetti si perdono, così che la cura più circospetta diventa quasi sempre fatica inutile. La costruzione dei motivi non sente plasticità di linee, non conquide nè s'intona alle altre forme e costruzioni subordinate. Gli è piuttosto un aggregamento continuo di passaggi, brevi, sentiti, incastonati, che si addensano e si attorcigliano pesantemente come in un involucro fastoso; senz'appello all'immaginazione, senza assegnamento sulla memoria, essi ci lasciano troppo spesso indifferenti. A questa musica, scritta sotto il predominio di una sensazione unica, sembrerebbe doversi un pregio sin qui creduto inestimabile, l'unità di stile. Le grandi apparizioni della musica teatrale ci dicono però che l'intuito artistico sa esplicarsi ne' modi più svariati, restando conseguente ed uno rispetto al carattere. La intuizione dello Smareglia ha un modo solo di esplicarsi: il modo sentimentale; tutto quanto vi rimane estraneo è effetto di semplice fattura. Così l'unità di stile, che noi vorremmo bene apprezzare, si risolve in un vago e impotente complesso di linee, in uniformità di sensazione.

Per ciò appunto dicevamo dannosa la forma dell'opera ad una così esile fantasia. Nella vecchia opera, la varietà di cui essa era suscettibile veniva segnata da una doppia divisione convenzionale: la ritmica dei versi prima, la specie della musica poi. Questa divisione era degenerata, è vero, coi tempi, ma aveva non di meno un'origine molto naturale e logica: essa era basata sul progresso delle sensazioni dal giudizio oggettivo dei fatti al puro stato di contemplazione, dai dialoghi ai cantici, dal λογικὸν μέλος al ᾠδικὸν μέλος, dal *diverbium* al *carmen magicum*, dai versi giambici, ai trocaici e agli anapesti: lo sfogo della passione teneva al canto, l'azione tornava al discorso, cioè al *recitativo*. Questa divisione, dalla tragedia dei Greci era venuta, poco chiara sì, ma ci era venuta, al '600 ed era stata spoetizzata poscia. Ad ogni modo essa è rimasta il sostrato tecnico e formale della nostra opera per più centinaia d'anni. Oggi al posto del recitativo è subentrata una cantillazione vaga, incerta, rotta, su prolungamenti

artificiali, non tanto di melodie quanto di evolute che sono nel dominio di tutti, su semplici ritmi, frammenti e figurazioni. Così che la varietà sopra accennata non dipende più da regole fisse come prima, ma da divisioni dinamiche dello stile divenute, forse col tempo e coi mediocri, non meno convenzionali delle altre. E però sono veramente nuove facce del medesimo stile che seguono le varietà sensibili dell'opera moderna. Il compositore dell'*Oceana* non ha questo dono; così egli è costretto ad una penosa eguaglianza. Mentre noi, ad esempio, godiamo del secondo atto del *Siegfried*, come nota poetica varia che si rannoda stilisticamente al primo in ispecie; mentre noi ci abbandoniamo all'impressione del secondo atto di *Tristano*, che ci riordina ed allarga la viva tensione drammatica del primo; mentre noi vediamo, a seconda che la scena è dominio di Sachs, David, Walther o Beckmesser, i modi stilistici diversi onde s'incarna la stessa idea fondamentale, nell'*Oceana* questa molteplicità di un medesimo aspetto stilistico, questa possibilità del raccordo di impressioni diverse manca affatto. Il secondo atto, fra altro, n'è una prova palese; il suo effetto si rileva solo tiepidamente; è una continuazione nella specie, non una varietà. Lo Smareglia non possiede questa specie di potenzialità scenico-musicale del contrasto. Il terzo atto presenta al nostro intuito lo stesso involucro musicale del primo e del secondo. Mancando altre divisioni, altri stimoli, altra efficacia, la nostra disposizione contemplativa ne soffre e minaccia di restare esausta ed inerte.

Ho detto mancare altre divisioni, ma ciò è inesatto; giacchè il compositore, con un intuito poco chiaro della scena moderna, si è riservato il privilegio di costruzioni formali relegate ormai nelle polverose biblioteche dell'opera. Il coro che segue l'arrivo di Init è una decorazione, un pezzo archeologico; l'*ouverture* è un palese controsenso stilistico, un pezzo costruito, un amalgama di ritagli, la quadratura del circolo; il quintetto, un'esumazione che passa il peso della bilancia, ci conturba e fa scattare protestando. La scena finale è un pezzo riuscito a spese dell'*ouverture* col nesso apparente di una ingenua riaffermazione del principio, ma priva di senso, perchè la storia di *Oceana* non è precisamente riassunta nel festino di nozze. Le divisioni non seguon dunque un indirizzo omogeneo.

Nella stessa vita motivica noi veniamo sbalzati da vecchie fisionomie a pallidi ricordi del nuovo. Sostenuto da un'orchestrazione

tratto tratto interessante, l'edificio si regge più come cosa fatturata che artistica.

Inoltre, se si giudica l'*Oceana* secondo i progressi dell'arte, essa appare ancor troppo aderente a un comodo passato. Lo Smareglia è pur sempre fermo nei risultati del *Cornelio Schut*, tutt'altro che rispondenti alle rigogliose promesse del *Vassallo di Szigeth*; nelle quali opere noi non vediamo che lontane e smorte relazioni con l'arte evoluta del presente. La gamma dello Smareglia è ancor troppo piena di materiale antico; le sue melodie le sappiamo già e siccome in generale non si sviluppano, così esse non ricevono mai un aspetto che ci attragga tecnicamente. Sono profili regolari, esprimono poco, mancano di tipo. È ancor molto se la lor veste corretta non le esclude dall'ambiente in cui si aggirano. Ma esse non formeranno mai questo ambiente, nè questo si appagherà mai di loro.

***

Lo Smareglia non si è contentato, come nelle altre opere sue che ci son note, di collocare innanzi alla commedia un preludio orchestrale. Egli ha composto una lunga *ouverture*, alla quale però, con tutto il rispetto all'autore, noi daremo il nome, forse meglio appropriato, di introduzione in forma di fantasia. Francamente però ci piace più il disegno di dar vita ad una composizione sinfonica prima dell'opera, di quello che tracciare il solito preludio con un paio di motivi, come nel *Cornelio Schut*, o con una pagina su lo stile dell'*intermezzo veristico*, come nelle *Nozze istriane*, oppure intrecciare la collana informe del *Vassallo di Szigeth*. Se non che *est modus in rebus*. La introduzione sinfonica dell'*Oceana* manca forse di equilibrio e di proporzione; come *ouverture* pecca certamente nella forma. Comunque, i *pezzi* stentano ad unirsi, non combaciano. Il tutto è riuscito piuttosto un mosaico.

Se si considera un'*ouverture* la quale, come preparazione, abbisogna di un tempo *largo*, formato col motivo capitale dell'opera, di un *andante:* la romanza del tenore, e di un successivo *animato,* non si può già per ciò a meno di non nutrire delle preoccupazioni. Ma queste s'accrescono quando si vegga quale motivo il compositore par scegliere come secondo tema dell'*allegro* — il primo è il tema della festa di nozze nel terzo atto, come abbiam ricordato — e questo è

il *motivo delle ondine*, il quale, sia detto fra parentesi, non ha tale consistenza di disegno da poterne dedurre sviluppi interessanti. Ma noi dobbiamo subito accorgerci che non è già di un proprio secondo tema che si tratta, sì bene di un motivo che si mischia insieme ad altri nella parte centrale della composizione, come il *lamento* di Vadar e il *tema* di Nersa, e si raggruppa col motivo capitale; quale secondo tema il compositore ha inteso il *motivo del brindisi* nella scena finale del terzo atto. Simile agglomeramento disordinato forma densità e non è efficace.

Ora nell'*ouverture* noi abbiamo, si può dire, il patrimonio tematico dell'opera. Non è gran cosa in sè, nè molto più importante è il modo con cui il compositore lo amministra. Tutto sarebbe ancora dipeso dallo sviluppo che vi avesse virtualmente ricevuto, poichè qui siamo in tema di sinfonismo; uno sviluppo che, fatta eccezione per un frammento non nuovo del motivo capitale, non esiste. Così l'interesse non s'aumenta, e forse nel ripetersi, alcuno fra questi motivi, men proprio alla suggestione della scena, diminuisce d'importanza.

Tra questi dunque non sarebbe in tutto il primo, il motivo capitale,

seguìto da questo periodo disgiuntivo,

il quale, e per se medesimo e per un dettaglio della sua apodosi che incalza a questo modo:

ammette un certo sviluppo sinfonico e più anzi ne ammette, ma solo quantitativamente, una sua parte accessoria:

e però con assai poco successo e meno originalità.

Tra gli stessi motivi dell'*ouverture*, cui il corso dell'opera dà mezzo di svolgersi, è pure quello dell'

Allegro.

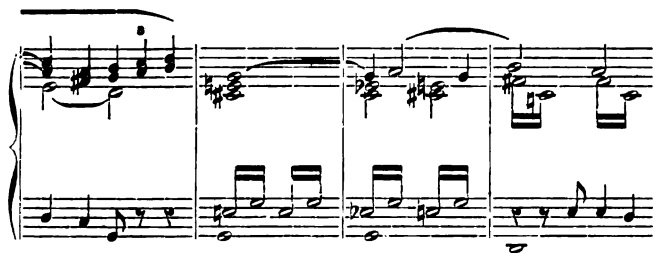
e ciò avviene nel terzo atto.

Ma ha ben considerato il compositore quale specie di sinfonismo particolarmente reggeva questi motivi? L'uno, dopo essersi prestato nella sua forma primitiva, a dare intonazione alla scena del giudizio di Uls, doveva, al minimo tentativo di sviluppo, tradire l'insufficienza della sua mossa come battuta tipica teatrale, non che un certo senso di sazietà, mentre poi doveva esporsi, nel secondo atto, a diventare una pretta reminiscenza beethoveniana; e il sinfonismo di questa specie, se ne persuada lo Smareglia, non è tale da aiutare le sorti di una scena drammatica. Questi disegni musicali non sono nel genio, nel gusto del dramma: il resto è una semplice conseguenza. E quanto al secondo motivo, anch'esso intuito con troppo aspetto di musica indipendente, esso non sa reggere la scena finale del terzo atto, se non come una sinfonia priva di suggestione a cui nessuno attende.

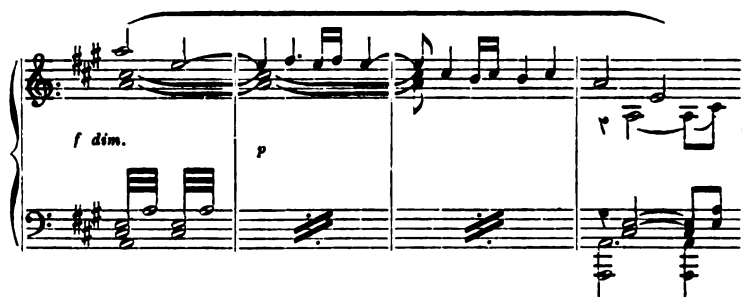
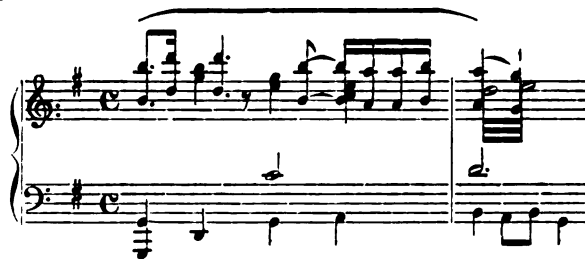
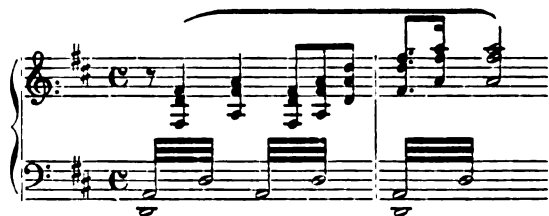
Questi motivi non contraggono relazione necessaria di sorta coll'indole e l'andamento della commedia, non vi si innestano naturalmente; vivono di vita sinfonica troppo propria, non alimentano visioni, sono della musica troppo pura e calcolata. Il sinfonista si tradisce sempre più, se ancor ce ne fosse bisogno e se non avessimo specialmente il suo *Cornelio Schut*. Un compositore che immagina il primo atto di quest'opera, la scena fra Gertrude e Cornelio o l'incontro di costui con Elisabetta, là scena della cattedrale, nel terzo

— tanto per non citar troppi casi — potrà aver gusto per la pittura musicale di qualsiasi altro genere, ma pel dramma no da vero. Se volessimo discendere a particolari, potremmo avvertirne parecchie di tali melodie o frasi citate di quando in quando come temi, i quali viceversa poi non sono che ritornelli o reminiscenze. Per quanto più suggestive che quelle dell'*Oceana*, le parti di Hals, Craesbecke, Cornelio ed Elisabetta informino.

Restano stazionari invece ed immutati il motivo dell'aspirazione di Nersa,

e il motivo del dolore di Vadar:

A questi si possono aggiungere il motivo di Hareb,

il motivo del sonno di Nersa,

il quale, coll'altro in cui immediatamente si risolve,

acquista certa analogia con lo squillante motivo del corteo di Init

e con quello della lusinga di Ers,

il medesimo che si afferma, con maggior effetto di suggestione, al momento del risveglio di Nersa. Quanto ai rimanenti, una o due eccezioni fatte ma non importanti, si tratta o di melodie che dan corpo ad una composizione indipendente o di frasi occasionali, troppe forse e troppo poco distinte l'una dall'altra, in modo che, succedendosi ed

accumulandosi, non lasciano ai temi il mezzo di rilevarsi con forza e nitidezza e sottolineare così i caratteri, l'ambiente e gli episodi.

Ma ciò importerebbe ancor poco. Non è necessario scrivere un'opera sulla falsariga dello sviluppo tematico — lo Smareglia in vero non lo ha neppure tentato — non è necessario seguire in tutto l'arte di Wagner, non solo, ma sarà forse bene obliarla. Ciò che occorre indispensabilmente all'operista è la melodia che abbia passionalità e forte il sentimento della scena. Abbiamo negato che lo Smareglia possegga il dono di questa melodia. Ora lo proveremo.

Prendiamo la prima scena dell'*Oceana*. Le compagne di Nersa, cui grava il lavoro e l'arsura e l'invidia morde, la deridono, poi la coprono di contumelie e stanno per azzuffarsi, per avventarsi su lei. Dove, quando traspare tutto ciò dal movimento, dal carattere della musica? Esse cantano mettendosi in ritmo ondulato e fiacco colle figurazioni e le frasi dell'orchestra; ma queste non idealizzano che morbidamente, tranquillamente il paesaggio. Quelle alla lor volta cantano sempre alla spicciolata, flemmatiche e senza impulso; mai che le lor voci s'uniscano in uno scatto d'ironia volgare, in un'invettiva energica, passionata, brutale. Il solito ritmo, il solito andamento contempla in un blocco sinfonico tutta la scena, e le voci vi si adagiano su, pare propriamente a cose fatte. Esse hanno un bel da seguire il movimento della musica; in realtà esprimono ancora il canto astratto sulle orme della sinfonia, ma non l'azione; ossia la melodia, l'orchestra non aiuta, non può aiutare il testo. Avviene similmente della scena finale di questo primo atto. Le compagne di Nersa commentano la sua dipartita con augurî assai poco benevoli:

> Venisse un flutto da tramontana
> che mangi tutto!

oppure

> Mostri de 'l mare
> favoleggiati
> di denti armati,
> attenti, attenti!
> La preda è bella:

Ebbene il carattere della lirica musicale è quello di un notturno; il tepore, la tenerezza, l'amabilità dei momenti orchestrali toglie ogni verità a quest'espressione. Le ragazze cantano a cuor contento la

notte serena e si esprimono come auguranti ogni felicità all'amor tranquillo e beato:

La punta d'ironia è inutile perchè la musica non finge.

Per dipingere simili scene contrastanti, vivaci, tumultuose, la vena del compositore non ha che sufficienti risorse. Lo vedemmo ancora nelle *Nozze istriane* e nel *Cornelio Schut.* Che ne fu delle scene schioccanti fra pittori, maschere e femmine allegre? E delle fraschеrie gioviali dei paesani di Dignano? Ma nelle Fiandre c'era, in qualche cantuccio, una melodia popolare cui attingere, e a Dignano il ricordo della villotta potea bene opportunamente risuonare a nozze. Qui nel-l'*Oceana* bisognava far di propria testa.

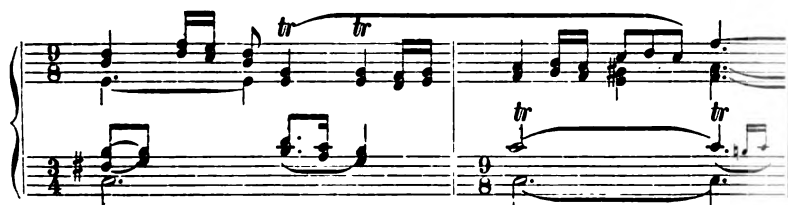
Altrettanto è della scena finale dell'opera. Quella turba di contadini che irrompe furiosamente, canta in *tempo moderato* così:

Nel resto della scena, per quanto l'orchestra resti insufficiente ad estrinsecarne il vivo carattere, il compositore s'aiuta meglio dando al coro il semplice ufficio di decorazione armonica. Ma anche qui nessuna gaiezza ordinaria, nessun tratto scherzoso e quindi nessuna vera vita scenica. Bisogna piuttosto che in questi episodi collettivi s'insinui la nota romantica; allora lo Smareglia trova bene spesso la relazione occorrente; anzi egli se n'è fatto una specialità. L'ultima scena del *Cornelio Schut*, un duetto soavissimo cuí s'accompagna un coro di monache dall'interno del chiostro, è una delle pagine affascinanti cui alludiamo: l'altra è la scena del delirio di Milos, il *Venusberg* del *Vassallo di Szigeth*, o anche la bella prima scena dell'opera.

Il secondo atto dell'*Oceana*, il suo *focus*, è certamente fra le cose più riuscite del repertorio attuale. Il compositore si trova nel suo elemento. Il quadro delle ondine ha eccitato la sua fantasia di colorista geniale; e qui dove l'azione riposa, quella può realmente espandersi come essa ama, in un poema di dolcezze, di fascini e sensualità. Quando il mare vorticoso del dramma si muta in un lago tranquillo, la tavolozza orchestrale dello Smareglia sfoggia tutta la più conquidente poesia di coloriti, alterna i toni più vividi alle tinte smorzate e pallescenti, ha sensi di brame misteriose, ha tenerezze, sensazioni infinite. Le voci elevantisi dal mare a incantar l'anima di Vadar temprano questa scena in modo squisito; una vaporosa mollezza dei sensi pervade l'animo; essa è tutta nel motivo musicale veramente bello:

Andante sostenuto.

La espressione non potrebbe esser più poetica, e se l'evoluta della musica non palesa una fantasia originale, se manca proprio l'abbagliante lampo del genio, il quadro è pur tuttavia così splendido e vivo, che noi dobbiamo riconoscervi il successo dell'artista. Egli ha trovato il bisognevole. Questa parola era necessaria, perchè con tutto ciò egli non ci offre però il meraviglioso che noi attendevamo.

Il motivo si completa così

solo per confermarci che il mago di Nibelungi ha realmente incantata l'anima del compositore. Ma per questo batteremo noi il pugno della protesta accademica? Leveremo grida di dolore? Ch'egli abbia pure esagerato e in buona fede largito troppo di quel che non è suo:

sta di fatto che da tale elevatezza di arte da un pezzo in qua gli operisti italiani e stranieri ci avevano svezzati, e fra questa e le loro bassezze punto originali mi pare che non si dovrà essere incerti nello scegliere.

***

Il difetto capitale nell'efficacia complessiva dell'*Oceana* consiste nel non accentuare il necessario contrasto fra i suoi movimenti lirici e drammatici. Voi troverete, ad esempio, nessuna o pochissima differenza fra la scena Ers-Nersa, nella quale così opportunamente s'insinua il tema della lusinga e il soliloquio di Vadar o la nuova scena Nersa-Vadar nel secondo atto. Il trattamento è troppo uguale o troppo affine. L'orchestra tende troppo del continuo a confondere le espressioni.

Oltre a ciò, per l'efficacia della musica teatrale si esigono dall'orchestra, di quando in quando, delle soste che addivengono naturali in quanto sono determinate dal dramma. Tali ripartizioni dell'efficacia, a seconda dei tempi e a seconda che il sinfonismo penetrò nell'opera, assunsero forme diverse. Oggi esse non seguiranno modellazioni stantie, ma egualmente, come canoni fondamentali, seguiranno le giuste alternative di moto e riposo della sinfonia. È stata sempre un' imperfezione della musica di Smareglia il non consentir troppo queste alternative; ma nell'*Oceana* tale mancamento trae seco fortissimi rischi e certa confusione. Rammentiamo, ad esempio, la scena Nersa-Ers del primo atto, eccitatasi sotto il turbine sinfonico fino al momento della fuga. Vi succede un brano istrumentale descrittivo: Vadar comparisce e l'orchestra non perde nulla dell'eccitamento di prima; Nersa ritorna e l'orchestra turbina ancora con figure e temi. Lo stesso momento in cui Vadar resta perplesso alla vista di Nersa, che poteva, quale istante di suprema angoscia e di stupore, rilevare la sospensione degli animi, è sorvolato dal continuo moto orchestrale: questa esagerata dinamica, quasi indifferente alla scena di Uls, lascia che l'orchestra l'attraversi insistente per riprendere la sua corsa sinfonica fino alla fine dell'atto. Così tutto resta confuso in un sol blocco di descrizione uniforme e rapida senza mai prender fiato. Altrettanto avviene per la scena Uls-Ers del secondo atto. Dopo il preludio, anch'esso un folto di figure schiaccianti e irruenti, dall'alzarsi

della tela in poi gli è un sèguito sfrenato e denso di figure, di scale, di trilli, che saprà qualche varia dinamica nel tempo, ma che non cessa mai di perseguitare, di insidiare persistentemente la voce, il dialogo, il diverbio. Una sola battuta di riposo sarebbe pur il grande sollievo! E in fatti Uls finalmente s'addorme. Ma che vale questa battuta? La sinfonia densa riprende ancora e più non s'arresta per cambiar di fatti, per sottentrar di persone, di cori o di *soli* sino alla fine dell'atto. In questo mezzo anche l'episodio più importante, l'arrivo di Init, si è del tutto sciupato.

I tre atti dell'*Oceana,* come orchestrazione, sono tre massi che precipitano da un' alpe e non si fermano che nel fondo del burrone.

Se il compositore ad animare l'azione crede di giovarsi di questo eccitante orchestrale continuo quasi a perdifiato, si persuada che egli raggiunge l'effetto opposto: l'eccitamento continuato può benissimo esser preso per la stessa calma. E di che si scuote allora la sensazione nostra? Così, senz' avvedersene, il compositore, coi mezzi dell'arte lirica, svolge del continuo il programma della musica assoluta. Siamo quindi, per diversa via, al controsenso della vecchia opera. Anche a questo modo il soggetto poetico, il dramma, diventa un pretesto. La forza che il compositore dovrebbe raccorre su di esso, l'impiega su forme che non tengono alla cosa ma semplicemente a se stesse.

Ciò induce quel senso di torpidezza, che è tanto più notevole nel terzo atto. La materia melodica, in sostanza, resta la medesima, fatte due o tre eccezioni non belle, le quali depongono soltanto che la fantasia del compositore si è fatta più magra e rilassata. Ma i motivi dello Smareglia non sono di tal tempra da potersi a lungo ripetere con successo, almeno così come stanno. Il lamento di Vadar, il canto delle sirene, il motivo di Nersa non c'interessano più. E quando, amabilmente ma solitamente rivolto a Nersa, Init riprende il motivo della romanza, e per essa e per noi egli canta alla luna. E ancora, come può interessarci l'ultima delle tre scene Nersa-Vadar, dal momento che ancor sentiamo ripeterci i medesimi lagni, sognare gli stessi incanti, la stessa felicità, rivivere delle consuete allucinazioni, esaltarsi in un giuoco, in un trapasso di malìe, in scene puerili a base di ricordi e motivi detti e ripetuti a sazietà? Che Vadar dubiti e tema per l'amor che dilegua lo sapemmo da lui già nel primo atto. Questa medesima gamma nel terzo è superfetazione intollerabile.

Che se musicalmente vi si aggiunge del nuovo, ciò per isfortuna è a punto il magro e logoro della fantasia stanca, è dell'archeologia, come questa:

e allora si ripete, a un di presso, la stessa contraddizione che si desume p. es. dalla romanza di Init. Ma il colpo più forte, a questo proposito, l'opera lo riceve col quintetto del terzo atto. Quali nuovi Prometei il poeta e il musicista! Quali sforzi immani per un simile arcaismo! Un' opera di tali pretese potrà mai tollerare un simile trapasso dallo stile wagnereggiante al gusto ed alla pratica saviezza del nostro bel passato quarantottesco? Perchè è proprio così: tutto, dallo spunto del motivo fino agl'indovinati unisoni (per il pedante dirò *ottave* d'effetto) e alla cadenza con cui questi innamorati, sempre stretti nell'unisono, volano alle stelle, e a tutto il contorno di soliloqui, dialoghetti, parentesi, un insieme ben pensato, rimpinzato, asmatico, nel quale la musica tresca col triviale e col brutto. No, non fu questa la miglior giornata per la ditta Smareglia e Benco. Un dio che canta in quintetto con due mortali e due genii e che si fa uomo per comparire quale un prestigiatore volgare nella casa di un buon diavolo, opera proprio come un brillante da farsa; ed in una farsa, in una parodia di se stessa finisce l'*Oceana* come commedia e come musica.

***

Dunque lo sviluppo dello Smareglia, come musicista, lo allontana dal teatro. — È il colore del tempo?

Comunque, è certo che il *Vassallo di Szigeth* segna il tentativo di riempire vecchie forme con acquisizioni recenti; che il *Cornelio Schut* è, a sbalzi, lirico e sinfonico — il compositore è sempre più convinto di riuscire nella desiderata fusione —; che nelle *Nozze istriane* egli applica il principio medesimo ad un soggetto, in cui simili rapporti disconverrebbero a chiunque non fosse un artista di coscienza come lo Smareglia. — Ma, per la musica, egli perde già di vista l'azione. — Siamo già un pezzo discosti dal *Vassallo di Szigeth*. — Pertanto non era qui la melodia del cantore un accessorio, non il motivo arabescato e pretensioso, nè il sogno diventato realtà nella linea di Hals, Craesbecke e Gertrude. Non era la scena un pretesto, nè tanto pallor di vita s'annunciava come nell'acquosa voluttà di Cornelio e nelle notti liriche d'Anversa; non era un giovarsi più di lavoro fittizio che d'impressioni. Fuor del torrente della musica sui prati, sul colle, sulla sponda fiorita, il dramma si vedeva ancora. Nello *Schut* esso non è più che nel torbido fondo: la vita di fuori è diventata un fruscio di musica fra gli alberi, il belletto alle canzoni fiamminghe, una voce che parla basso per trasalire tutto d'un tratto a un colpo di tam-tam. La combinazione sfugge, la nervosità maschia del *Vassallo* è affogata. Smareglia è giunto a quel trascendentalismo che si fattura ogni cosa a suo agio, inselvaticando lo stile de' francesi e prosaicizzando Wagner. Nell'*Oceana* non è a traverso stati dell'anima che la musica si forma, sì bene intorno ad un' ebbrezza vaporosa che sfigura le forme anche più rotte e mischiate. Ora saranno affinità lontane, ora riflessi evidenti, un' elaborazione di vecchio e nuovo, un impasto di sentimentale e di notturno, alla cui consistenza l'artista e noi stessi abbiamo avuto per un quarto d'ora l'ingenuità di credere. Quando stendiamo il pugno che avevamo serrato, le illusioni svaniscono. A questa delusione è tanto più facile pervenire con simili soggetti; ma sono precisamente simili soggetti che meglio si offrono alla idealizzazione musicale del tipo smaregliano.

Gli accenti di Andor e Naja ci avevano incoraggiato che il maestro sapesse un dì pretendere la nostra attenzione e offrirci il godimento di qualche ora; quelle ancor giovani idealità parevano cennare al-

l'avvenire con mano di fuoco. Ora egli medesimo si contempli e gioisca se può.

Non basta una buona, diligente, ordinata espressione nella musica di teatro; ci vuol fascino, ci vuole il sorprendente, il meraviglioso della musica. Chi non lo può dare è inutile che si affanni con le cose che sembrano grandi e nuove per la marca di fabbrica che portano sulla loro fasciatura sinfonica: tanto l'opera non vive di questo e non diverrà mai un poema sinfonico altro che quando sarà perduta. È una specie d'arte a cui non si giunge che per la grande strada maestra dell'espressione d'ampia linea. Colla più elevata coscienza delle particolarità e colle preoccupazioni sottili si potranno tentar forse i piccoli guadi e gli stretti sentieri, ma non si solcano i grandi mari nè si battono le magnifiche strade imperiali.

Roberto Schumann scrisse una *Genoveva* in cui trasfuse tutta la sua grande anima d'artista, compose della musica per alcune scene del *Faust* e del *Manfredo* e sopra tutto una *Morte di Faust*, che è la più completa e la più fosforescente visione mistica di quest'uomo dal genio di Jean Paul e di Kleist. Egli chiedeva alla partitura del *Tannhäuser* il segreto dell'opera, nel dolore, nel delirio della lotta che lo sospingeva sempre sul puro terreno della musica. La lotta fu sterile come una qualsiasi ribellione alla natura, e il canto del cigno fu il grido appassionato del pessimista vinto. Antonio Smareglia ha tentato di soggiogare la spiritualità dell'opera con la mente e la mano del sinfonista e ne è uscito col dubbio schumanniano. Poi è venuta la rivolta: egli ha voluto la tragedia, cioè la *débauche* del suo tipo lirico; ha fino sorbito il veleno del naturalismo ed ha concluso con l'esaltazione di una chimera: la musica pura che fa le spese del dramma. È inutile; egli è ancora Roberto Schumann che spia sulla partitura del *Tannhäuser* il mistero dell'opera e ne cava fuori la *Genoveva* o la *Morte di Faust*.

Del resto, egli mantiene il suo posto in disparte, un posto elevato, distinto, invidiabile come musicista. È perciò che egli, riandando la sua opera totale, può da essa medesima sapere qual sia la soluzione dello strano problema.

Per me intanto credo questo, che ad un musicista forte come lo Smareglia si potrebbe domandare, senza rischio, un'opera dove sia più vita e meno musica.

LUIGI TORCHI.

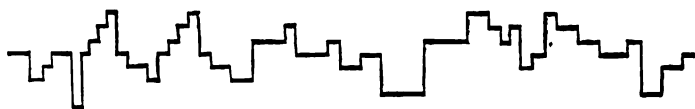
LO SVILUPPO DELLA MUSICA (*)

Per togliere del tutto la supposizione che il saggio su " L'origine e la funzione della Musica „ doveva essere nell'intenzione dell'autore una teoria della musica in generale, sarà bene indicare i limiti di una tal teoria: mostrando, implicitamente, quanto piccola parte di essa sia inclusa nel saggio menzionato. Ma prima mi si permetta di riaffermare alcune delle principali proposizioni di quel saggio, e di addurre a prova alcuni altri fatti.

Alla verità che la musica in tutte le sue forme è un'espressione del sentimento esaltato, si deve aggiungere la verità che il sentimento esaltato, che più comunemente si manifesta vocalmente, è un sentimento di gioia. Vediamo questo specialmente nei bambini. Quindi per via di associazione accade che v'è una certa vaga esultanza derivata dalla semplice percezione della musica, anche quando la distanza non permette di distinguere la sua natura speciale: una tenue onda di piacere sorge dalla simpatia che si prova per i suoni che si odono appena, esprimenti l'emozione eccitata. E questa indefinita sodisfazione, prodotta in genere dalla musica, sembra che rimanga sempre il fondo a cui ogni pezzo di musica sovrappone la sua forma particolare — il tenue sentimento generale che ogni pezzo specializza e intensifica, ora in questo modo, ora in quello.

Si deve menzionare un fatto universale che vi si connette, perchè, quantunque cospicuo, la sua importanza non è sufficientemente apprezzata. Il fatto è questo, che le varie espressioni musicali del sentimento nei canti e nei pezzi strumentali ànno tutte il carattere della variazione ritmica — ascese e discese — originariamente semplice e che diventa a grado a grado com-

(*) Dall'ultima opera dell'illustre pensatore: H. Spencer, *Fatti e commenti*. Un vol. in-8°. — Torino, Fratelli Bocca. — Lire 6.

plessa. Quanto più stretta di quel che non supponiamo comunemente sia la risultante affinità tra le composizioni musicali, si vedrà paragonando i seguenti quattro diagrammi, con i quali è data una forma grafica alle successive ascese e discese e alla lunghezza delle note successive. Naturalmente gl'intervalli tra le note e la lunghezza delle note, sono quantità incommensurabili; e siccome, per comodità, le linee orizzontali che rappresentano la lunghezza delle note sono state fatte brevi in confronto delle linee verticali che rappresentano la lunghezza degl'intervalli, l'impressione che si dà è alquanto alterata. Ma ciò lascia intatta la somiglianza generale, che passa tra tutti questi canti, espressi da tali segni, per quanto ampiamente differenti essi siano nei loro caratteri. Infatti essi rappresentano rispettivamente la " Marsigliese ", il " Largo " di Handel, " Pur dicesti ", e una canzone intorno alla caccia, " Old Towler ".

I suoni vocali sono prodotti da gli sforzi di certi muscoli, e noi vediamo come in ogni caso questi sforzi si alternino tra certi estremi, e come le maggiori alternazioni siano interrotte da altre

minori. Inoltre si presenta l'analogia tra questi alterni sforzi muscolari e quelli per cui si produce la danza: gli uni e gli altri ànno una comune origine nel manifestarsi del sentimento in azione.

Volgendoci ora agli aspetti più speciali della musica, abbiamo prima da notare ch'essa à due elementi fondamentalmente distinti — dato l'uno dalle sensazioni e l'altro dalle relazioni tra le sensazioni. I suoi effetti si possono dividere in quelli che sorgono dai toni stessi, e quelli che sorgono dalle combinazioni tra i toni, successivi e simultanei. Non occorre provare che e la bellezza della musica e quel carattere drammatico ch'essa può avere, dipendono ambedue primieramente dalla natura dei toni adoperati — dalla loro sonorità, altezza e timbro. Affatto indipendentemente da qualsiasi organizzazione di essi, i suoni presi individualmente sono cause di emozione, ora piacevole, ora dolorosa.

Siccome i toni sonori esprimono ordinariamente forti sentimenti, ne risulta che nella musica v'è una certa relazione generale tra la sonorità e l'intensità dell'effetto. Io dico a bella posta una relazione generale, perchè certe specie di emozioni, e altre emozioni in talune fasi, prostrando il cuore e così diminuendo l'esplicazione di energia, producono un rilassamento invece di uno sforzo muscolare; e per conseguenza si esprimono in toni deboli. Ma mentre riconosciamo questa verità restrittiva, che è debitamente riconosciuta nelle forme appropriate di espressione musicale, possiamo ancora dire che il volume del suono è un segno della massa di sentimento, e nella musica è in tal guisa interpretato tanto dall'esecutore quanto da chi ascolta. Qui, tuttavia, si presenta un'ulteriore verità che non è quasi affatto riconosciuta nè dall'uno nè dall'altro. Il tono sonoro che esprime un forte sentimento non è forzato ma spontaneo — è dovuto non a un volontario ma ad un involontario eccitamento dell'apparato vocale. Per conseguenza il tono sonoro di un cantante dev'essere un tono che non rivela lo sforzo: la tensione muscolare richiesta dev'essere effettivamente o apparentemente inconsapevole. Ma i cantanti, professionisti e dilettanti, raramente adempiono a questa esigenza; poichè, per solito, le loro voci non sono abbastanza sonore. Ne risulta che l'effetto musicale è doppiamente viziato: il tono non è della qualità opportuna, e la sgradevole comunione

di sentimenti, che l'ascoltatore prova per l'esercizio del cantante, sottrae alla coscienza piacevole, anche se non produce una coscienza sgradevole. Quindi la insufficienza di quasi tutte le forme di canto. Indirettamente, un contrasto di origine analoga sorge tra quella specie di musica strumentale in cui lo sforzo accompagna manifestamente la produzione dei toni, e quella in cui tale produzione non à alcuna manifesta concomitanza di sforzo. Per questo rispetto gli effetti orchestrali non stanno bene a confronto con gli effetti di un grande organo. Nell'un caso i toni separati per la maggior parte mancano di quel volume che è un elemento considerevole nella sodisfazione musicale; mentre v'è una coscienza inevitabile de gli sforzi che i molti esecutori stanno facendo, e la simpatia che si prova per questi, come anche l'attenzione ai moti visibili, sottrae al piacere prodotto. Nell'altro caso, in virtù del loro volume maggiore i toni eccitano più pienamente le emozioni risvegliate, mentre gli sforzi dell'organista, per solito invisibile, nè distraggono l'attenzione, nè eccitano alcuna tensione simpatetica.

Passo ora alla questione dell'altezza. Nel saggio originario, a cui mi sono più addietro riferito, molto dissi intorno alle relazioni che ànno i toni alti, medii e bassi con le differenti specie di sentimenti, e intorno all'uso che ne consegue nella musica. Qui si deve insistere su un fatto che là non fu menzionato. Tanto nel discorso appassionato quanto nella musica, i toni più sonori sono anche i toni che più ampiamente si allontanano dalle note medie della scala. Questa è una conclusione implicitamente necessaria. I due caratteri vanno insieme, perchè entrambi implicano una grande tensione muscolare. Di qui risulta la legge ordinaria dell'espressione. È familiare il fatto che nelle frasi musicali, singole e successive, l'aumento di ascesa è accompagnato da una crescente sonorità, e le cadenze seguenti, che finiscono in note di media altezza, da una sonorità decrescente: mentre si possono anche osservare le relazioni opposte nei passaggi al di sotto delle note medie, quando essi occasionalmente si verificano. Quanto sia essenziale tale relazione (pur ammettendo le eccezioni dovute a una causa sopra indicata) si vedrà osservando l'effetto assurdo che si produce, se un passaggio venga suonato sul pianoforte in modo da invertire questi contrasti. E qui questo riferimento al

pianoforte suggerisce un'altra prova indiretta che la musica si è svolta nel modo che si è detto; poichè altrimenti nessuna ragione si può dare perchè nella musica strumentale sia seguìta questa medesima legge dell'espressione — nessuna ragione perchè le note alte debbano essere più sonore che le note medie. La musica vocale è governata dalla necessità fisiologica, e la musica strumentale è obbligata a seguire la sua direzione; mostrando così ch'essa à la stessa genealogia.

Rispetto alla qualità o timbro dei toni, basti il dire che poichè essi indicano certi sentimenti, certe specie di toni sono appropriate a certe collocazioni musicali di parole e non appropriate ad altre. Un effetto ridicolo si produrrebbe suonando l'" Addio „ di Mozart sulle cornamuse; ma se si adoperano le cornamuse per rendere la canzone " Scots wha' hae „, un tale estremo disaccordo non si manifesta: il carattere stridente dei toni non è in contrasto con la passione espressa. Al contrario, se si suona la " Marsigliese „ sul flauto, ognuno può percepire che i toni mancano della forza adeguata, e non implicano prodezza. Per esprimere il sentimento i toni della tromba sono i più adatti. Come sotto forti emozioni, che possono classificarsi tra quelle mancanti di simpatia, la voce acquista una risonanza metallica, manifestamente causata dall'aumento degl'ipertoni, gl'istrumenti che producono ipertoni in larga misura sono i migliori per esprimerle; mentre, per le emozioni più soavi, sono migliori gl'istrumenti che offrono toni quasi perfettamente puri. Naturalmente queste verità sono empiricamente riconosciute. Io le menziono soltanto per completare le linee generali del mio argomento.

Incidentalmente più sopra si è detto assai riguardo a quell'elemento della musica che è dato dalle relazioni, poichè è stato impossibile trattare dei toni semplicemente come toni, senza riferimento ad altri. Dobbiamo ora occuparci esclusivamente dell'elemento relativo. Consideriamo i fatti dal punto di vista dell'evoluzione. Nella sua corrispondenza con la teoria generale dell'evoluzione troveremo appoggio alla teoria speciale dell'evoluzione musicale che qui ci riguarda.

In quegli esempi con cui Sir Hubert Parry comincia il suo capitolo sulla " Musica Popolare „, abbiamo manifestazioni vocali

di poco superiori a gli urli e ai gemiti, in cui si esprime il sentimento inarticolato. Non v'è che una imperfetta differenziazione dei toni in note propriamente dette. Così che noi vediamo bene esemplificata quella indeterminatezza che caratterizza l'evoluzione incipiente in generale; e già abbiamo veduto che eguale indeterminatezza continua a caratterizzare i toni parzialmente differenziati dei canti e delle arie dei selvaggi.

Un altro carattere dell'evoluzione incipiente ci si presenta nella monotona ripetizione di rozze frasi musicali nella musica primitiva, corale e individuale. Una pratica comune tra le razze inferiori (non per questo sconosciuta tra le più elevate) è che quando un certo numero di persone si associano in un'azione continuata, esse l'accompagnano con un canto: come si vede in India nei portatori del palanchino; e come accade presso vari popoli quando parecchi individui si uniscono nel remare. Alcune semplici parole suggerite dall'occasione, e confusamente messe fuori con una semplice cadenza, vengono ripetute all'unisono da tutti. E poi, qualche volta, si fa un cambiamento in altre parole con un'altra frase musicale similmente reiterata. Fra le tribù nelle loro prime fasi lo stesso accade rispetto agli a soli. Poche parole pronunciate in toni espressivi di gioia o di affanno ricorrono più e più volte, mostrando una tendenza naturale che anche tra noi si può spesso osservare sotto il peso di un'improvvisa sventura: " Povero me ", " Povero me ". " Povero me ", si va ripetendo negli stessi toni. Un esempio offerto da gli aborigeni dell'Australia è dato da Sir Hubert Parry a pagina 49 della sua *Arte della Musica*. Il fatto importante è che una di queste monotone canzoni o arie manifesta l'incoerenza di un prodotto che è soltanto poco evoluto; poichè può essere interrotta indifferentemente in un punto qualunque. I passaggi che la compongono non sono collegati insieme da alcunchè atto a formarne un tutto. Poi, in fine, uno di questi pezzi primitivi di musica, se così si può chiamare, è relativamente omogeneo: è una sequela di parti tutte simili. Così abbiamo l'omogeneità relativamente indefinita, incoerente, con cui comincia l'evoluzione.

Ma questa non è l'unica specie di musica primitiva. V'è da aggiungere quella specie generata dall'emozione con cui si narrano le grandi imprese. Leggiamo che certi popoli esistenti,

come gli Araucani, cantano la prodezza dei loro eroi, e che i Groenlandesi cantano le " loro avventure di caccia „ e " celebrano in loro canzoni le gesta dei loro antenati „ (*Essays*, vol. II, pp. 433-4): ricordandoci così i primi poeti Greci. Ora una narrazione non permette ripetizioni di parole, e, per conseguenza, non permette quelle ripetizioni di frasi musicali in cui si proferiscono le parole ripetute. Un fatto concomitante è che non v'è alcuna tendenza verso il ritmo. Quantunque sorga tosto una forma metrica, tuttavia il ritmo dei piedi nei versi è troppo rapido per prestarsi al ritmo delle frasi musicali. E ora, riconoscendo che questa originaria musica narrativa, analoga al recitativo, non tende verso la ripetizione delle frasi e il ritmo che ne consegue, pure possiamo arguire che è possibile ch'essa dia origine a un tipo più elevato di musica in virtù dell'aggiunta di questa ripetizione e di questo ritmo. Una similitudine usata nelle pagine precedenti implicava che a un tessuto semplice si può dare un nuovo carattere sovrapponendovi un disegno, se bene i due tessuti siano simili per il materiale, e se bene il risultato si conseguisca meramente in virtù della complicazione dello stesso apparato. Qui sorge la supposizione che, com'è possibile, sul recitativo cominciassero occasionalmente a sovrapporsi le frasi ripetute e il ritmo concomitante sopra descritto, e che così fu prodotta una specie di melodia. O, al contrario, può essere accaduto che i passaggi del recitativo venissero a essere intercalati nelle forme corali o a solo dalle frasi ripetute. Nell'un modo o nell'altro non sembra improbabile che vi fu una reciproca influenza, la quale condusse allo sviluppo della vera melodia.

Comunque ciò sia, tuttavia, si possono riconoscere le tracce dello sviluppo. Il primo passo è presto indicato. Dopo la ripetizione della stessa frase semplice per un dato spazio di tempo, v'è spesso un passaggio a un'altra frase semplice che è similmente ripetuta, e poi, subito dopo, un ritorno alla prima. Così ci si manifestano i germi di quelle combinazioni che caratterizzano la musica sviluppata. La ripetizione di una frase o di una clausola è forse il carattere più comune nelle melodie. Presa per sè stessa questa offre quel piacere intellettuale che noi abbiamo nel riconoscimento della somiglianza — un piacere il quale, se bene si

perda nella sazietà se la frase ricorre perpetuamente, è un piacere apprezzabile quando essa ricorre soltanto una o due volte. Poi il secondo germe che queste canzoni o arie primitive contengono, noi lo vediamo nel passaggio a una frase differente, che è similmente reiterata fino alla stanchezza, ma su cui, nella musica sviluppata, s'insiste soltanto nella misura richiesta per offrire il piacere del contrasto. Qui è l'inizio di quei molteplici effetti che si conseguono coi cambiamenti di tema, ora semplici ora elaborati, che i compositori utilizzano. Un ulteriore avanzamento avviene quando la stessa frase è ripetuta in una parte superiore o inferiore del rigo. Questa è la forma più semplice di un carattere il quale, come mezzo per promuovere il piacere, è un carattere dell'Arte in generale — l'unione della somiglianza con la differenza. Infatti se noi riconosciamo come piacevole l'attività delle facoltà percettive in genere, ne risulta che accanto al piacere cui dà la percezione della somiglianza, v'è il piacere che sorge dalla percezione concomitante della dissomiglianza: il volume della coscienza gradevole è accresciuto. Poi, in conseguenza dello stesso principio, viene quella combinazione della somiglianza con la differenza, che si consegue con le variazioni minori di ciascun tema — divergenze che offrono piacere per il riconoscimento simultaneo dell'accordo e del disaccordo.

Rintracciare le crescenti complicazioni a misura che la musica si sviluppa, richiederebbe le cognizioni di un compositore, e ingombrerebbe troppo l'argomento. Qui dev'esser sufficiente il notare che l'appagamento dovuto alla percezione della somiglianza si estende a grado a grado a più ampie combinazioni di frasi e clausole e sentenze; che il piacere causato dal contrasto tra un complesso di note e un altro viene ad abbracciare complessi più lunghi e più elaborati; che i riconoscimenti della varietà nell'unità sono altresì conseguiti su scale maggiori; che sorgono le somiglianze e le differenze dovute a variazioni di forza, a variazioni di tempo, a cambiamenti di chiave, ecc.; e che, simultaneamente, sorge l'immenso sviluppo collaterale dell'armonia: di cui il risultato è una eterogeneità ognora crescente.

In secondo luogo abbiamo da notare un graduale aumento di determinatezza. Questo è mostrato in vari modi. Vi sono diverse condizioni da adempire: che ogni nota si manifesti esattamente

nel suo posto; ch'essa abbia la giusta altezza; che gl'intervalli siano corretti; e che la lunghezza delle battute e delle note sia accuratamente osservata: e la prova di ciò è offerta dall'urto che dà una nota sbagliata, e la molestia che sorge da un difetto nel tempo.

Poi, di nuovo, la crescente integrazione si manifesta variamente. Mentre l'intero pezzo è tenuto insieme coll'esser subordinato alla sua nota fondamentale, esso è tenuto insieme in virtù delle relazioni tra frasi simili come anche tra esse e le frasi messe in contrasto, le quali suggeriscono particolarmente aspettazioni che devono essere adempite; ed è tenuto insieme dalle relazioni delle sue parti più ampie — come quando dopo un tema debitamente elaborato si à un cambiamento a un altro tema spiccatamente differente quantunque idoneo, e poi tosto un ritorno a quello originale: mentre un senso d'incompletezza sorge se non vi sono tutte queste divisioni. Così avviene un avanzamento simultaneo nell'eterogeneità, nell'integrazione, e nella determinatezza.

Ma ora, dopo aver notato i caratteri della musica evolventesi, che esemplificano i caratteri dell'evoluzione in genere, dobbiamo osservare, per quanto ci è possibile, come sorgono differenti specie di musica, alcune delle quali non recano che tracce indistinte della loro origine. Vedemmo che le manifestazioni musicali suggerite dal sentimento sono per la maggior parte espressioni di semplice esultanza — una esplicazione di vivacità simile a quella che ci mostrano i bambini mentre danzano a torno e cantano qualche poesia fanciullesca, come anche gli artigiani mentre fischiano o canterellano standosene al lavoro; e fu suggerito che da questa associazione di un sentimento piacevole con le manifestazioni vocali di esso, sorge il vago piacere causato dai suoni musicali anche quando indistintamente udibili. Questa connessione tra la vocalizzazione spontanea e una disposizione aggradevole della mente, non è specifica nel senso che essa non risulta in particolari frasi musicali. Il sentimento eccitato suggerisce movimenti vocali di ogni e qualunque genere, precisamente come, quando è assai forte, esso suggerisce danze irregolari.

Ma quantunque le manifestazioni vocali del sentimento eccitato assumano quasi tutte le forme, vi sono classi di sentimenti espressi soltanto con manifestazioni vocali più o meno specia-

lizzate: per esempio quelle della melanconia, della pietà, della tenerezza, come anche le altre della collera, del coraggio, dell'animosità, ecc.; una verità la quale diventa ovvia, se parole di simpatia sono pronunciate in toni simili a quelli usati nell'indignazione. Ma le frasi e le cadenze di queste classi di sentimenti variano assai. Molte persone sono quasi incapaci di esprimere per mezzo di elevamenti e abbassamenti di voce uno qualunque dei sentimenti più gentili, mentre ve ne sono altre le cui modulazioni chiaramente implicano la loro presenza; ed è evidente che combinazioni di toni come le loro possono svilupparsi in altre che sono ancor più espressive. Se, con questa idea in mente, si considerino l'*Adelaide* di Beethoven, o alcune delle melodie di Gluck, molte delle cadenze possono essere riconosciute come forme idealizzate delle opportune manifestazioni emozionali. E se si ascoltano i “ Canti senza Parole „ di Mendelssohn, si può percepire che talune delle frasi musicali suggeriscono sentimenti che sono vagamente concepibili.

Qui, dunque, si ammettono implicitamente due tipi di musica, il primo dei quali, che esprime il piacere in generale, non è legato a certe classi d'immagini, e quindi è suscettibile di una espansione e variazione illimitata; e il secondo, esprimendo sentimenti più o meno speciali, deve usare immagini che sono ristrette nel loro àmbito. E il non riconoscere quest'ampia distinzione à prodotto la maggior parte dell'opposizione che ànno incontrato le mie vedute.

Sembra impossibile spiegare perchè certi gruppi di note sono adatti o no a uno scopo o a un altro. Ma limitando la nostra attenzione alla grande massa di musica — la musica allegra — possiamo riconoscere un contrasto tra la musica di allegria volgare e la musica di allegria raffinata. In un poscritto al saggio originario, io menzionai il fatto che se, dopo aver piegato un pezzo di carta e poi averlo disteso, si fa una figura irregolare coll'inchiostro su una delle pieghe e l'altra vien premuta su di essa, producendo una ripetizione macchiata, un certo effetto decorativo è ottenuto con la simmetria, per quanto brutta possa esser la linea originale; ed io suggerii che, in simil modo, disposizioni simmetriche di brutte frasi musicali offrono un effetto attraente agl'incolti: musica da cani, la possiamo chiamare, come quella

di cui si à esempio nelle canzoni delle sale di musica e nella maggior parte delle esecuzioni che appagano quelli (ben vestiti e mal vestiti) i quali se ne stanno intorno alle bande sulla riva del marė. Lasciando la musica di allegria volgare, notiamo che qualunque sia la causa — probabilmente una causa fisiologica — certe successioni di note e di frasi sono intrinsecamente gradevoli, senza riguardo agli effetti prodotti dalle loro combinazioni. Di queste sono intessuti i pezzi musicali che noi possiamo distinguere come quelli di allegria raffinata; poichè, indipendentemente dalle bellezze della simmetria, e del contrasto, e della struttura in genere, le frasi che le compongono singolarmente prese offrono qualche piacere, se bene non eccitino emozioni distinte. Come esempi si possono menzionare molti preludi di Cherubini e molte sonate di Mozart: composizioni in cui v'è poco oltre a un collegamento più o meno abile d'immagini musicali, le quali individualmente non presentano molto interesse.

Finalmente veniamo al tipo più elevato di musica — la musica poetica. Naturalmente questa non è nettamente distinta dall'ultima più che l'ultima non sia distinta da quella che la precede; poichè nella musica di allegria raffinata si possono adoperare frasi e immagini le quali, se bene non siano distintamente emozionali, suggeriscono sentimenti come quelli che sono prodotti, per esempio, da splendidi dintorni o dall'aspettazione di piaceri tranquilli. La " Sinfonia Pastorale „ di Beethoven si può portare come esempio. Ma nel tipo più elevato di musica le frasi, le cadenze, e le immagini più ampie, sono appropriate a emozioni più forti del genere di quelle sopra enumerate. E qui oltre al piacere offerto da un modello elaborato, che à forme attraenti per le loro somiglianze e dissomiglianze, abbiamo il piacere simpatetico offerto da quelle manifestazioni idealizzate che noi possiamo immaginare come esprimenti le nostre stesse emozioni, se noi avessimo il genio musicale richiesto. In aggiunta alla bellezza della composizione, v'è la bellezza degli elementi che la compongono. Tra le illustrazioni, quella che viene prima alla mente è il Settimino di Beethoven; e a questo io posso unire un pezzo di un'altra classe che è immeritamente negletto — le " Sette Ultime Parole „ di Haydn.

Per terminare questi accenni a un'esposizione di un soggetto

vasto, mi sia ora permesso d'introdurre un'analogia. Già ò detto e implicitamente mostrato che coloro i quali combattono l'ipotesi qui difesa, senza guardare le cose dal punto di vista dell'evoluzione, non serbano in mente che nel corso del tempo da semplici germi sorgono prodotti complicati. Si veda, per esempio, ciò che è avvenuto della produzione che riveste il corpo de gli uccelli. Le penne erano originariamente protettrici. Per non dir nulla di quelle delle ali, le quali adempiono un altro scopo, è chiaro che quelle che ricoprono il corpo servivano, e ancora servono sopra tutto, alla conservazione del calore. Qui l'apparenza era di poca importanza. Tralasciando i casi in cui gli uccelli acquistano colori che giovano a celarli, vediamo che assai generalmente i colori giovano al fine di accrescere l'attrazione sessuale: un fine sovrapposto a quello originario e affatto dissimile da esso. E occasionalmente ne risultano penne affatto inadatte al fine originario. Quelle gigantesche che formano la coda di un pavone, con le loro brillanti macchie a guisa di occhi, si potrebbe supporre che mai abbiano avuto nulla a che fare col mantenere il caldo; e ve ne sono altre, come quelle nella cresta di un Uccello del Paradiso, le quali ànno quasi perduto le tracce di una struttura adatta a ricoprire. Pure, è innegabile che esse sono tutte modificazioni di appendici protettrici. I loro caratteri secondari ànno travestito e quasi cancellato i loro caratteri primari. In simil modo, dunque, è accaduto che dalle frasi e cadenze di manifestazione emozionale — alcune esprimenti esilaramento e altre esprimenti sentimenti più speciali — si sono svolte nel corso delle età combinazioni musicali, alcune caratterizzate da forme idealizzate di tali frasi, e altre che non mostrano alcuna relazione apparente con esse frasi; ma tutte quante intessute in composizioni magnifiche, le quali tanto differiscono dai loro rudimenti quanto il piumaggio di un re pescatore differisce da quello di un tordo.

H. Spencer.

GIURISPRUDENZA TEATRALE

SCRITTURA TEATRALE — PROTESTA DELLA COMMISSIONE TEATRALE — RISOLUZIONE — PROVA DELLA CONSUETUDINE.

Chi invoca, come motivo di risoluzione del contratto di scrittura teatrale, la protesta della Commissione teatrale, è tenuto a dare, in mancanza di patto espresso, la prova della consuetudine locale in questo senso.

Le consuetudini sono essenzialmente locali, variano di luogo in luogo, per cui non è lecito dedurle per analogia e identità di condizioni nell'esercizio del teatro.

Il giudizio delle Commissioni va garantito col voto conforme del maestro concertatore.

(Corte d'Appello di Milano, 4-11 febbraio 1903, *inedita*).

Fatto.

Con atto di citazione 22 maggio 1902 la signorina Bel Sorel, artista di canto, chiamava in giudizio avanti il Tribunale di Milano i signori Cicognani Sebastiano ed Ercole Casali quali impresari del Teatro Alighieri di Ravenna, e premesso:

Che nel febbraio 1902 fra essa e l'Impresa del teatro succitato intervenivano accordi in forza dei quali essa si impegnava per cantare nella qualità di soprano lirico e nella parte della protagonista nell'opera *Traviata* dal 12 maggio al 1° giugno 1902 per cinque rappresentazioni, mediante il corrispettivo di L. 700 per ogni rappresentazione, pagabili la prima il giorno del suo arrivo a Ravenna, e le successive, in via pure anticipata, al mezzogiorno di ogni giorno di recita.

Che essa si trovò puntualmente a Ravenna nel giorno fissato: Che ivi l'Impresa cominciò a cercare pretesti per ritardare l'andata in scena della *Traviata*: Che infine le fece pervenire una lettera nella quale si protestava che era deficiente per cantare la *Traviata* nel suddetto Teatro Alighieri: Che questo non è che un pretesto dell'Impresa per non mantenere gli obblighi contrattuali:

Chiese la condanna dei convenuti al pagamento della somma di L. 3500 a titolo di penale convenuta per inadempimento di contratto, alla rifusione delle spese di viaggio e soggiorno a Ravenna, al risarcimento dei danni morali e materiali, che espose nella somma di Lire 25.000 e nelle spese di causa.

Contestatasi la lite, il Casali sostenne non dover rispondere di violazione del contratto, perchè esso fu costretto a protestare la Bel Sorel in seguito a lettera della Commissione teatrale che lo invitava a sostituirla come che deficiente con altra cantante, invocando la giurisprudenza e la consuetudine, secondo le quali la scrittura fra artista ed impresario non diviene definitiva ed obbligatoria per il caso in cui l'artista si dimostri incapace di fare quello a cui si è obbligato, e quindi l'impresario ha diritto di protestare l'artista quando si mostra incapace alle prove od alle tre prime recite, e la Commissione teatrale è la sola competente a dare siffatto giudizio, per cui il suo rifiuto costituirebbe per l'impresario il caso di forza maggiore contemplato nel patto VI del contratto intervenuto tra esso e la Bel Sorel.

Questa sostenne inaccoglibili le eccezioni del Casali, perchè nel contratto tra loro stipulato non venne fatta alcuna riserva pel giudizio della Commissione teatrale.

Cicognani difendendosi per proprio conto, sostenne che esso non fece alcun contratto colla Bel Sorel, e che è estraneo all'impresa teatrale gerita dal Casali; e la Bel Sorel, a dimostrare la partecipazione del Cicognani all'impresa, dedusse talune prove.

Il Tribunale colla sentenza 10-27 settembre 1902 mandò alle parti convenute di provvedere agli incombenti di cui nella parte motiva della stessa sentenza, ed ammise la prova per interpello limitato al primo capitolo dedotto dalla Bel Sorel al convenuto Cicognani.

A questa sentenza non si acquietarono nè il Casali nè la Bel Sorel, interponendo appello principale il Casali coll'atto 6 novembre 1902

ed appellando incidentalmente la Bel Sorel colla comparsa conclusionale; e comparse le parti tutte avanti questa Corte, nell'udienza in cui venne la causa discussa, vi spiegarono le conclusioni in epigrafe della presente riferite.

Diritto.

Coll'appello principale dal Casali si sostiene che per oramai inveterata consuetudine, il contratto con cui un' impresa scrittura un artista di canto è subordinato all'accettazione o riprovazione della Commissione teatrale; che esso ha provato come la Commissione teatrale avesse rifiutato la Bel Sorel, e quindi il Tribunale doveva assolverlo dalle domande della stessa, senza uopo di ulteriori incombenti.

A sua volta la Bel Sorel coll'appello incidentale si duole della sentenza del Tribunale, perchè dal momento che il suo contratto coll'Impresa era perfetto e non subordinato alla condizione dell'approvazione della Commissione teatrale, negando la pretesa consuetudine addotta dal Casali, doveva costui senz'altro essere condannato.

Sostanzialmente quindi il punto di questione che si presenta per la decisione è il seguente: se nel contratto di scrittura intervenuto tra Casali, impresario del teatro Alighieri di Ravenna, e la Bel Sorel debba intendersi aggiunto il patto che il contratto stesso sarebbe divenuto definitivo solo dopo l'accettazione dell'artista da parte della Commissione teatrale, o risolversi nel caso di rifiuto della Commissione medesima.

La Corte ha in proposito considerato che la rappresentazione di spettacoli teatrali, per la complessità di interessi che abbraccia, dà luogo nella maggior parte dei casi a due distinti contratti, l'uno di concessione del teatro, con dote o senza, da parte dei proprietari all'impresario, e l'altro così detto di scrittura tra l'impresario e gli artisti che devono eseguire lo spettacolo. Per lo scopo finale a cui mirano amendue i contratti, che è lo spettacolo, ne deriva che taluni patti o condizioni inerenti all'uno, dettati allo scopo di assicurare la regolare esecuzione dello spettacolo, o per espressa convenzione, o per consuetudine accettata tacitamente, si intendono estesi anche all'altro, come una conseguenza logica del principio sancito dall'art. 1124

Codice civile, secondo cui i contratti debbono essere eseguiti in buona fede. Gli è perciò che, quantunque la scelta degli artisti spetti esclusivamente all'impresario e quindi il contratto tra questo e l'artista si presenti perfetto, tuttavia dottrina e giurisprudenza hanno ammesso e riconosciuto che, allorquando, o pel contratto d'appalto o per consuetudine indiscussa, alla Commissione teatrale spetta la facoltà di disapprovare un artista, le scritture con questi ultimi s'intendono stipulate sotto la condizione sospensiva dell'approvazione della Direzione o Commissione teatrale, e quando questa disapprovazione intervenga nei modi e tempi voluti dal contratto di appalto o dalle consuetudini, l'artista non abbia azione contro l'impresario per inadempimento di contratto, dovendosi questo ritenere come inesistente per la mancanza nella cantante dei mezzi artistici necessari a disimpegnare la sua parte, e che costituiscono l'oggetto principale, sostanziale del contratto stesso. Tutto ciò è perfettamente logico, ove si consideri che se la Commissione teatrale ha la facoltà di disapprovare un artista, ha necessariamente quella di impedirne l'andata in scena, il che porta come ineluttabile conseguenza la impossibilità di dar esecuzione al contratto, non per fatto o colpa dell'impresario, ma per una volontà a lui superiore, che gli si impone quasi come una forza maggiore che lo esonera da ogni responsabilità.

Nel caso concreto, rileva la Corte che mentre nella scrittura stipulata fra l'impresario Casali e la cantante sig.[na] Bel Sorel, non è inserto il patto che questa dovesse sottostare al giudizio della Commissione teatrale, d'altra parte il Casali non ha giustificato che a termini del contratto d'appalto intervenuto fra esso e la rappresentanza del Teatro Alighieri di Ravenna, esso dovesse ottenere pei cantanti l'approvazione della Commissione teatrale, anzi neppure ha esibito in causa il suo contratto d'appalto, e nemmeno ha fornito od offerto la prova che in Ravenna esista la consuetudine secondo la quale il contratto cogli artisti di canto si ritiene stipulato dall'impresario sotto la condizione dell'approvazione della Commissione stessa.

Vi è in atti, è vero, una lettera della Direzione del Teatro Alighieri di Ravenna in data 15 maggio 1902, confortata da un'attestazione del Sindaco di quel Comune 13 giugno 1902 (registrate alli 28 agosto 1902 in Milano, ai N. 2273, 2274, per L. 1,20 ognuna), dalla quale risulta che la cantante Bel Sorel non è riuscita di sua

soddisfazione e quindi si è invitato l'impresario a sostituirla, ma ciò non basta evidentemente per provare che l'impresario fosse per contratto vincolato al giudizio di quella Commissione. Si è pure in questa sede prodotto dall'appellante un progetto di regolamento per l'arte del Pubblico Teatro di Ravenna in data 28 novembre 1835 (registrato a Milano il 16 gennaio 1903, N. 8092, per L. 1,20), ma oltre che lo stesso è privo di carattere autentico che lo renda meritevole di fede, non risulta che riguardi il Teatro Alighieri, non è certo che sia tuttora in vigore, ed infine se attribuisce alla Direzione la vigilanza sugli impresari e cantanti, perchè *facciano il dover loro*, non sancisce la facoltà nella stessa Direzione di disapprovare i cantanti.

L'appellante richiamandosi, in mancanza del contratto, alla consuetudine, a dimostrare l'esistenza di questa, fa appello alla giurisprudenza, citando diverse sentenze, nelle quali viene affermata la esistenza di una consuetudine nel senso da esso voluto. Ma è ovvio rilevare che quei giudicati si sono limitati ad affermare l'esistenza di determinate consuetudini nei singoli casi controversi e decisi, perchè ammesse od altrimenti provate, e non valgono quindi a provarne l'esistenza anche pel Teatro di Ravenna del quale i giudicati stessi non si sono occupati; e d'altronde è noto che le consuetudini sono essenzialmente locali, variano di luogo in luogo, per cui quando le si invocano e sono contrastate, si deve dare la prova rigorosa e convincente della loro esistenza e della loro portata giuridica nel caso controverso, e non è lecito dedurle per analogia od identità di condizioni nell'esercizio del teatro.

Non ritiene poi fuori di luogo la Corte considerare che siccome il giudizio delle Commissioni o Direzioni teatrali, nei casi e luoghi ove è ammesso, ha importanza decisiva ed inappellabile, così per garantirne la sincerità ed imparzialità ed allontanare il sospetto che possa essere determinato da leggerezza o partigianeria, è ordinariamente, specie trattandosi del caso di disapprovazione, accompagnato dal voto conforme del maestro concertatore, la cui competenza tecnica è indiscutibile, e pronunciato in seguito a prove serie di scena che fanno emergere in modo evidente la deficienza dei mezzi artistici. Nel caso concreto appare dalla stessa lettera prodotta, come la Direzione del Teatro Alighieri di Ravenna ha creduto di far a meno dell'osservanza

di quelle norme, non ha sentito il voto del maestro concertatore, il quale anzi a detta della Bel Sorel sarebbe stato a lei favorevole, e non ha proceduto a prove di scena, ma si è accontentato di una semplice prova di sala, per cui non potrebbe del tutto escludersi il dubbio di un giudizio parziale per liberare l'impresario da un grave impegno e dare lo stesso spettacolo con una spesa molto minore.

Riassumendo pertanto si ha, che la sig.[na] Bel Sorel ha pienamente provata la sua domanda e che Casali ha invocato, per liberarsi dalla relativa obbligazione, l'esistenza di una condizione della quale non ha date nè offerte prove attendibili, e deve di conseguenza rispondere dell'inadempimento del contratto che si è risolto per sua colpa.

In tali condizioni pertanto la causa si presenta matura a decisione senza che occorra procedere agli incombenti ordinati dal Tribunale nei rapporti col Casali col capo 1° del dispositivo dell'appellata sentenza, la quale quindi deve essere riformata sul detto primo capo, coll'accoglimento delle istanze spiegate dalla Bel Sorel nelle sue odierne conclusioni, limitatamente però alla condanna del Casali al pagamento delle L. 3500 pattuite come penale, ed al risarcimento dei danni in genere, senza accordare alcuna somma a titolo provvisionale per questi danni, mancando in atti elementi sufficienti per accertarne la sussistenza e la entità, come non è il caso di accogliere la domanda delle L. 600 per spese di viaggio e soggiorno a Ravenna, avendo già la Bel Sorel incassato L. 700. Va poi confermata la sentenza stessa nei capi II e III del dispositivo, coi quali venne ammessa la prova per interpello nei rapporti del Cicognani, non essendo per tale parte la sentenza stessa stata da alcuna delle parti appellata.

Le spese vanno a carico della parte soccombente Casali a favore della Bel Sorel, e compensate quelle nei rapporti di questa col Cicognani, che è comparso spontaneamente in questo giudizio.

Per questi motivi, ecc.

La sentenza della Corte di Appello di Milano, che abbiamo or ora riportata, formula in materia di usi teatrali una teorica che non possiamo accogliere senza molte riserve.

Nel caso in esame, la Corte ha riconosciuto che giuridicamente era esatto il principio che la protesta delle Commissioni teatrali equivale a un caso di forza maggiore che scioglie il contratto di *scrittura*; ma ha posto poi un limite alla sua applicazione dichiarando

che questa doveva aver luogo solo *allorquando o pel contratto d'appalto, o per consuetudine indiscussa, alla Commissione teatrale spetta la facoltà di disapprovare un artista*: in altri termini, riconobbe l'*effetto* della consuetudine, ma non la sua *esistenza*, e siccome l'impresario non aveva chiesto di provarla, ritenendo che essa risultasse dalla giurisprudenza citata e da documenti prodotti, così la Corte accolse le istanze della Bel Sorel.

Ma, lo ripetiamo, della esattezza di simile costruzione giuridica in materia di usi teatrali, abbiamo ragione di dubitare fortemente.

Il patrocinio dell'Impresa a dare la prova che la protesta della Commissione teatrale costituisce un caso di forza maggiore che risolve il contratto, aveva invocato:

1° I giudicati precedenti, conformi, recenti, confermati dal magistrato superiore;

2° L'opinione degli scrittori — del Rosmini, dell'Ascoli, ed anche la nostra — che attingendo, come osserva il Vivante (*Diritto Commerciale,* I, pag. 57), i loro studi dalla pratica commerciale, possono considerarsi come organi viventi della coscienza giuridica nazionale;

3° Un regolamento su l'arte pubblica del Teatro di Ravenna, in data 28 novembre 1835, con cui si affidava alla Direzione teatrale la vigilanza sul buon andamento degli spettacoli.

Date queste prove, doveva il magistrato ritenere l'esistenza della consuetudine dall'Impresa invocata?

La Corte ha risposto negativamente, osservando in merito alla prima che quei giudicati si erano limitati ad affermare la esistenza di determinate consuetudini nei singoli casi controversi e decisi, perchè ammesse o altrimenti provate, e non valevano quindi a provarne la esistenza anche per il Teatro di Ravenna del quale i giudicati stessi non si erano occupati.

Delle prove delle seconda specie la Corte non si occupò, e riguardo al regolamento lo disse immeritevole di fede.

L'apprezzamento fatto dalla Corte milanese non ci sembra però degno di approvazione.

In linea di fatto osserviamo subito che con sentenza della Corte di Appello di Milano, 22 ottobre 1889, in causa Corti-Bertini, confermata dalla Cassazione di Torino (6 giugno 1891; *Monit. Trib.*,

1891, 568) e riguardante un caso in cui non esisteva neppure scrittura, perchè il contratto era avvenuto per telegramma, la stessa Corte ebbe ad affermare: « se vi era caso in cui il citato art. 1135 ed il correlativo art. 1124 Cod. civ., dovevano trovare la loro applicazione a favore dell'Impresa si era precisamente questo, in cui, essendosi il contratto conchiuso telegraficamente coll'accordo delle parti soltanto sui punti essenziali, sorgeva tanto più la necessità di riportarsi, quanto agli altri punti di minore importanza, a ciò che *era d'uso* in simili contratti ».

E continua: « È notorio infatti, che tutte le scritture degli artisti sono sottoposte alla approvazione della Direzione teatrale, di modo che per *consuetudine costante ed indiscussa*, si intendono e sono stipulate sotto la convenzione sospensiva dell'approvazione della Direzione teatrale ».

Ma una recentissima sentenza ha ribadito il principio, quella 22 aprile-7 maggio della Corte di Appello di Brescia, da noi riportata per esteso in questa *Rivista* (Annata 1901, pag. 715), osservando che « per l'indole speciale dei contratti, del genere di quello in esame, e per la necessità di togliere di mezzo con modi pronti ed economici gli impedimenti che si frapponessero al buon andamento degli spettacoli teatrali, *sono insindacabili* gli apprezzamenti pei quali le Commissioni teatrali mettono il loro veto al contratto di un artista coll'Impresa ».

Non è dunque fondata l'affermazione della Corte di Milano, quando per non tener conto dei giudicati ai quali l'Impresa si richiamava, ebbe a dichiarare che essi si riferivano a casi singoli in cui la consuetudine era stata *ammessa* o *altrimenti provata*; senza dire che un tale ragionamento giuridicamente non regge perchè è appunto dalla reiterata applicazione di una norma ai varî casi che nasce la consuetudine; e questa diventa *generale* allora che la sua *costanza* si estende non solo nel tempo, ma anche nello spazio: il fatto poi che la consuetudine è *ammessa* o *altrimenti provata*, sta in favore della sua esistenza, ed è quanto appunto basta per esimere il magistrato dal pretenderne la prova.

La Corte di Milano invece è venuta a questo assurdo, di riconoscere cioè la consuetudine solo quando venga *ammessa*, di pretenderne la prova quando venga contestata, dimenticando che questa prova

può risultare appunto dalle ammissioni fatte antecedentemente, nei casi consimili.

Ma poi in un vero e imperdonabile errore giuridico cade la sentenza subito dopo, quando osserva che l'esistenza della consuetudine non è in ogni modo accertata per il Teatro di Ravenna del quale *i giudicati stessi non si sono occupati*; e che d'altronde è noto che le consuetudini sono essenzialmente locali, onde se ne deve dare la prova caso per caso e non è lecito dedurle per analogia, ed identità di condizioni nell'esercizio del Teatro.

La confusione tra consuetudine generale e locale, è in questo ragionamento evidente.

Intanto cade subito di notare che in materia teatrale sono attendibili le *consuetudini generali* invalse nei grandi centri e nei primi teatri, e non si può avere riguardo a quello che si è praticato nei teatri secondarî; onde ogni città di provincia non può accampare in proposito la sua consuetudine. Questo principio, fermato già dalla Cassazione di Firenze con sentenza 10 marzo 1887 (*Legge*, 1887, I, 621) trova secondo noi la sua giustificazione nel fatto che a vero dire le norme osservate nell'esercizio dei teatri secondarî non possono assumere quasi mai il grado di *consuetudine*, per il fatto che la poca importanza dell'industria teatrale nei centri minori, impedisce la costanza e la durata nell'applicazione delle norme.

Ma pure prescindendo da ciò, egli è certo che dal momento che l'Impresa Casali invocava una consuetudine teatrale *generale*, non poteva il magistrato imporle, come ha fatto implicitamente, l'obbligo di provare quella *locale*, senza violare i più elementari principî di diritto probatorio. Se è vero che l'uso speciale deroga a quello generale, e questo si presume noto, e l'altro ignoto, chi vuole approfittare della *deroga*, o combattere la presunzione, è tenuto ad offrire la prova dell'*uso locale*: nel caso, era adunque alla Bel Sorel che incombeva l'obbligo di dimostrare che a Ravenna esisteva una consuetudine diversa da quella generalmente accolta non solo, ma che questa era nota ad entrambi i contraenti al momento del contratto: la Corte invece condannò l'Impresa perchè non aveva provato la consuetudine locale del Teatro di Ravenna!

Si aggiunga da ultimo che è a dubitarsi anche se nel caso la consuetudine locale avesse potuto avere vigore, dal momento che

all'art. 6 del contratto le parti si riservavano « i casi di forza maggiore di consuetudine teatrale », richiamandosi evidentemente alla consuetudine *generale*, anzi che alla *locale*.

Ma la causa sarà indubbiamente portata dinanzi alla Cassazione di Torino, e saremo ben lieti di riportare a suo tempo il parere dell'autorevole consesso sull'importante argomento.

LA NUOVA FASE DELLA QUESTIONE MASCAGNI

Contro il Decreto del Ministro della Pubblica Istruzione, on. Nasi, in data 20 gennaio 1903, riportato nella *Rivista* (vedi Annata 1903, fasc. I, pag. 171) e contro la deliberazione del Consiglio di Amministrazione del Liceo di Pesaro, 13 agosto 1902 (vedi al riguardo: « La questione Mascagni », ecc., *Rivista*, Annata 1902, pagg. 903 e seguenti). Pietro Mascagni ha ricorso al Consiglio di Stato chiedendone l'annullamento o quanto meno la revoca, e riservandosi l'esperimento delle sue ragioni e diritti dinanzi l'Autorità giudiziaria.

La memoria a tale scopo redatta dall'egregio collega avv. Dario Cassuto, divide i motivi dell'annullamento, che sono 10, in due categorie, essendo che sono proprî al provvedimento ministeriale, rilevando i vizî ad esso relativi, oppure si riferiscono al provvedimento del Consiglio del Liceo e si ripercuotono in quello ministeriale che lo raccolse e confermò. Informeremo a suo tempo i lettori sull'esito del ricorso.

TEATRO — REGOLAMENTO MUNICIPALE

Un regolamento municipale che ordini agli spettatori di un teatro di « non fare tumulti, stare seduti e a testa scoperta » si riferisce solo agli uomini.

Non è proibito quindi alle signore di portare il cappello in teatro.

(Giudice di pace di Montpellier, 6 dicembre 1890: *Diritti d'Autore*, 1903, pag. 8).

Attesochè senza voler esigere che la parola « spettatore » contenuta nell'articolo 17 del Decreto 12 ottobre 1888, sia seguita dal suo femminile « spettatrice », conviene esaminare se questa parola che naturalmente concerne i due sessi, per ciò che riguarda il silenzio da tenere e la posizione che tutti gli astanti devono avere quando il sipario è alzato, e gli attori sono in scena, si applica parimenti alle donne per ciò che è relativo alla pettinatura. Atteso che vi è luogo di fare una differenza fra gli usi del 1888 e quelli del 1900, di paragonare la moda di quell'epoca con l'attuale; che non si potrebbe disconoscere che nel 1888 i cappelli femminili mostravano delle proporzioni modeste ed erano lungi ancora dall'acquistare le forme monumentali che si dà loro attualmente; che in allora il pensiero di una campagna contro i cappelli delle signore in teatro non aveva ancora germogliato nello spirito del pubblico e nemmeno del resto nella stampa; che il Tribunale trova un'altra prova che in quel tempo non si pensava a proibire alle signore di portare il cappello alle rappresentazioni teatrali per il fatto che le modiste d'allora confezionavano dei cappelli per teatro, come ne facevano per le commissioni, per le visite, ecc. Atteso che, d'altra parte, in parecchie città, specialmente a Marsiglia e a Tolone, l' ingresso dei teatri fu per molto tempo interdetto alle donne senza cappello, essendo la mancanza di cappello considerata come un indizio di costumi equivoci in modo da provocare il malcontento delle oneste madri di famiglia che avessero dovuto sedersi vicine; che inoltre non son che pochi anni che le donne sono ammesse ai posti di poltrone d'orchestra e di platea; che quelle che furono le prime a far uso di tale tolleranza, erano persone col desiderio di farsi notare, che fu in seguito e poco a poco, che altre, dai modi meno chiassosi, hanno fatto al-

trettanto, tanto che ora si può vedere in quei posti l'operaia accanto alla cortigiana e questa accanto alla borghese; che in ogni modo soltanto quando venne la moda dei cappelli dalle grandi proporzioni il pubblico, la parte maschile specialmente — cominciò a lamentarsi e con giusta ragione. — Atteso che tuttavia le misure prese dall'Autorità municipale per mettere un termine a questo stato di cose sono state insufficienti; che nè il proclama del 1888, nè gli inviti per mezzo di avvisi nei corridoi del teatro, nè le guardarobe gratuite installate tre anni fa, specialmente per le pettinature femminili, non possono far le veci di un'interdizione formale, fatta nelle forme legali alle signore aventi accesso ai posti di platea, di conservare i loro cappelli in testa. Atteso che, insomma, non entrava nell'idea dell'autore del proclama municipale del 12 ottobre 1888 di interdire di portare il cappello alle signore nell'interno della sala del teatro municipale, nè nei posti di platea nè in quelli di parapetto delle gallerie; che ha voluto soltanto reprimere i tumulti e obbligare gli spettatori, qualunque sia il loro sesso, al silenzio durante le rappresentazioni e alla posizione seduta; che le parole « aver la testa scoperta » contenute nell'art. 17 di questo proclama, non riguardano che gli uomini affinchè non aggiungano alla loro statura, già superiore a quella delle donne in genere, l'altezza di un cappello facilmente maneggevole, in ogni modo molto più fastidioso per gli spettatori posti dietro, che i cappelli minuscoli portati dalle signore nel 1888.

Per questi motivi il Giudice assolve la vedova R.

Il principio posto dal Giudice di pace di Montpellier, sarà cavalleresco, ma non risponde affatto nè alla giustizia, nè al rispetto della legge.

In Francia, i regolamenti teatrali in vigore nelle varie città non sono che la riproduzione di un'ordinanza del Prefetto di polizia di Parigi in data 16 maggio 1881, con la quale appunto venivano dettate le norme di polizia così interna che esterna, da adottarsi nei teatri, nelle sale da concerto, nei *caffé-concerts*.

In questa ordinanza all'art. 91 è prescritto: « Il est défendu de troubler la représentation ou d'empêcher *les spectateurs* de voir ou d'entendre le spectacle annoncé, de *quelque manière que ce soit* »; e tale norma fu appunto riportata nell'art. 17 del Decreto 12 ot-

tobre 1888 della Municipalità di Montpellier, quasi integralmente, col proibire « di non fare tumulti, stare seduti e a testa scoperta ».

Ora, affermare che questi obblighi incombono solo *agli spettatori* e non alle *spettatrici*, val quanto ammettere che a queste sia lecito chiaccherare in teatro durante lo spettacolo, o impedirne ai vicini in qualsiasi modo il godimento. Ben vero che il Giudice di pace si limita a giudicare la questione solo di fronte all'uso delle signore di portare il cappello in teatro, ma è facile comprendere che dal momento che si nega che la disposizione si estenda anche alle signore perchè l'articolo non fa cenno delle *spettatrici*, non si può poi limitare il principio al solo obbligo di stare a testa scoperta, ma anche agli altri contenuti nell'articolo medesimo, e cioè di non fare tumulti e stare seduti.

Se la sentenza avesse pensato all'assurdo al quale la eccezione conduceva, sarebbe andata in diversa massima; senza dire che non si intende come la prescrizione di stare a *testa scoperta* debba proprio escludere le donne, mentre è dai loro cappelli e non da quelli degli uomini, di minor misura, che può derivare un impedimento al libero godimento delle rappresentazioni.

Ciò non fu disconosciuto dal Giudice di pace, senonchè giunse poi ad una conclusione opposta alle premesse prima accolte. Se egli fosse stato alla lettera della legge, la soluzione della questione sarebbe apparsa più giusta e più giuridica.

Dal momento che le parole dell'art. 17 non erano ambigue, fu prettamente arbitraria la sua interpretazione, ed illegale il pretendere di indagare la volontà del legislatore: non essendovi *ambiguitas verborum* non poteva farsi *voluntatis quaestio!*

E tanto meno ciò poi era lecito a chi era disposto a riconoscere che con ragione gli uomini lamentavano che la tolleranza avesse recato l'abuso di *forme monumentali* di cappelli in teatro!

Sulle questioni giuridiche cui possono dare luogo i cappelli delle signore a teatro rimandiamo i cortesi lettori all'ampia trattazione da noi fattane in questa *Rivista* nella monografia: « I diritti e gli obblighi degli spettatori riguardo al posto » (Annata 1900, pagina 333 e seguenti).

ESECUZIONE ABUSIVA FONOGRAFICA

È illecita la esecuzione pubblica di lavori musicali fatta senza il permesso dell'autore a mezzo di istrumento meccanico fonografico.

Non è imputabile di tale reato il servitore che mette in movimento l'istrumento meccanico per ordine del suo padrone.

(Pretore di Chieri, 15 gennaio 1902).

Il principio è esatto. — Per quanto riguarda la responsabilità di coloro che concorrono alla esecuzione abusiva, vedi in questa *Rivista* a proposito della causa: Ditta Ricordi c. tenore Bonci (Annata 1901, pagina 703 e seguenti).

CONTRATTO TEATRALE — SOLISTA

Il direttore d'una 'tournée' artistica deve fornire ai concertisti che ha scritturato un accompagnatore capace di assecondarli utilmente, e di cui l'artista abbia potuto constatare l'attitudine con prove antecedenti all'inizio della tournée.

(Trib. Civ. della Senna, 3 agosto 1899, Croix-Meyer c.° Casella).
(*Diritti di autore*, 1902, 138).

Attesochè la sig.ª Croix-Meyer ha scritturato il violoncellista Casella perchè prendesse parte ad una *tournée* artistica e musicale, organizzata in differenti città di provincia, nel mese di novembre 1897; che fu convenuto che l'artista sarebbe rimunerato con una retribuzione di L. 40 per rappresentazione, e godrebbe un'indennità di L. 10 per ciascun giorno di riposo; — attesochè Casella essendosi astenuto dall'unirsi agli altri artisti in tutto il corso di viaggi pei quali il suo nome era stato pubblicato in affissi, la sig.ª Croix-Meyer l'ha citato al pagamento di 10.000 lire a titolo di danni ed interessi che questa assenza le avrebbe causati; che l'attrice reclama inoltre il rimborso della somma di L. 9,25 costo del biglietto ferroviario pel viaggio Paris-Guise che non sarebbe stato utilizzato per il fatto del Casella; atteso che risulta dai documenti prodotti in causa e da tutte le circostanze della causa, che l'assenza del Casella deve essere attribuita al fatto che la sig.ª Croix-Meyer non lo fornì di un accom-

pagnatore in condizioni accettabili; che è manifesto che il Casella non poteva esercitare la sua arte di violoncellista senza essere accompagnato da un pianista; che malgrado che questa questione non sia stata l'oggetto d'una speciale convenzione, al momento della scritturazione, spettava alla sig.ª Croix-Meyer nella sua qualità di organizzatrice del viaggio e di direttrice della compagnia, di fornire al Casella un accompagnatore, capace di secondarlo utilmente, la di cui scelta doveva essere ratificata dal Casella stesso;

Atteso che la comune intenzione delle parti non può lasciare sussistere alcun dubbio a questo riguardo, se ci si riferisce alla corrispondenza della sig.ª Croix-Meyer, in cui essa informa il Casella delle difficoltà che ella stessa incontra per trovare un accompagnatore ed a lui invia dei pianisti che sottomette al suo apprezzamento; — atteso che malgrado tutti questi tentativi, la sig.ª Croix-Meyer non era riuscita, alla vigilia della partenza, a mettere Casella in rapporti con un accompagnatore, sul talento del quale egli potesse far affidamento; che non fu altro che alle 10 di sera che venne avvisato che la sig.ª Croix-Meyer, s'era procurato un direttore d'orchestra, presso il quale egli avrebbe potuto procedere alle prove, allo arrivo della Compagnia a Guise, dove avrebbe avuto luogo la prima rappresentazione; — atteso che in tali condizioni e senza che sia necessario di ricercare se, come sostiene la attrice, i pezzi che dovevano essere eseguiti fossero di facile accompagnamento, il Casella preoccupato della sua riputazione, e conformemente allo spirito della convenzione, ha potuto, a buon diritto, rifiutarsi di prendere parte ad una *tournée* artistica, in cui egli doveva avere una parte principale, dal momento che il nome dell'accompagnatore non gli era stato neppure indicato, e che egli non avea potuto, con prove antecedenti, assicurarsi del di lui concorso efficace.

Sopra la domanda riconvenzionale: atteso che Casella non giustificò convenientemente di aver subìto, per il fatto della sig.ª Croix-Meyer, un danno apprezzabile: per questi motivi, il Tribunale assolve Casella dalle domande principali, e la sig.ª Croix-Meyer dalla domanda di danni.

NICOLA TABANELLI.

RECENSIONI

Storia.

A. SOLERTI, Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei. — Torino, 1903. Fratelli Bocca, Editori.

Non soltanto per ciò che riguarda l'origine storica e letteraria del melodramma, ma ancora per un complesso di notizie che chiariscono la pratica musicale, il Solerti ha fatto opera di ricercatore savio e diligentissimo. L'avvertimento *A' Lettori*, nella prefazione alla rappresentazione di *Anima e Corpo* di Emilio de' Cavalieri, dirà a molti, per molta ignoranza finora increduli, quanta e di qual indole fosse la musica istrumentale che nell'opera italiana del '600 s'accompagnava al canto o si alternava, come intermezzo, fra gli atti e gli episodî. Sono più note le prefazioni del Peri, del Caccini e di Marco da Gagliano; ma dove si trovano nessuno va a leggerle e così l'occhio di pochi ha servito per la mente dei più. Certo che se le musiche che vi son dietro arricchiscono e sviluppano i cenni di questi avvertimenti, il Solerti potrebbe aver messo la penna nelle mani di un musicologo esperto che seguisse le sue traccie.

E molte ne troverà di queste traccie men note nella prefazione all'*Aretusa* di Filippo Vitali, nei discorsi di Severo Bonini e di Vincenzo Giustiniani.

Il discorso di Pietro della Valle e gli estratti dai trattati del Doni, vista la loro importanza, non potevano sfuggire al compilatore del presente volume. Ma, a mio credere, quegli estratti di per sè soli non bastano. Poichè gli studi del Doni sono così fatti, che dalle stesse sue dissertazioni sul modo di cantare e recitare le tragedie greche e romane si hanno bene spesso a rilevare i più interessanti passaggi riferibili, sia pure incidentalmente, al modo di far le musiche teatrali de' nostri fiorentini; e così non bisognerebbe pur

lasciar di trascrivere, per la medesima ragione, molti notevoli passi dei trattati *De praestantia musicae veteris* e *Lyra Barberina*.

Ma noi dobbiamo esser grati al Solerti, che dalle opere migliori, di cui sol pochi conoscono l'esistenza, ha trascelto ciò che può aiutare a viemmeglio conoscere le origini del melodramma e che i più veramente ignorano.

Venga dunque il musicografo ed acconci la sua opera a quella così provvidamente iniziatrice che si manifesta nel campo letterario, e noi avremo degli studî serî sulle fonti, dopo i quali soltanto sarà possibile una conoscenza vera delle varie evoluzioni del melodramma. E le rettifiche non mancheranno. La profezia è molto facile. Gluck sarà meglio compreso e anche Wagner. L. TH.

A. SEGRÈ, Il Teatro Pubblico di Pisa nel seicento e nel settecento. — Pisa, 1902. Tip. F. Mariotti.

Le notizie che i manoscritti del R. Archivio di Stato in Pisa offrono circa il Teatro Pubblico della città, per quanto compulsati con attenzione dall'autore, mancano d'interesse per l'arte musicale. Nel presente opuscolo infatti si parla puramente e semplicemente di « commedie musicali », di « rappresentazioni date da alcuni musici », di « drammi musicali », di « opere in musica », di « intermezzi musicali » e di « burlette in musica », senz'altro. È ben vero che vi appariscono una *Berenice*, un'*Ipermestra*, un *Sirbace* e un *Artaserse;* ma l'autore in nota alla pag. 20 osserva che « è... impos-« sibile di stabilire i nomi dei maestri del secolo XVIII, autori delle « opere che si dettero in Pisa ».

Di due *Cantate* soltanto troviamo dati sicuri: *I trionfi di Goffredo in Gerusalemme*, a 4 voci, poesia del cav. Pio Dal Borgo, musica di Michele Fini, napolitano, 1739; e *Il trionfo d'Arno*, composizione di Gio. Gualberto Brunetti, maestro di cappella della Primaziale, 1766.

Sicchè il lavoro del signor Alfredo Segré, lodevolissimo in quanto ricorda le vicende di un teatro di Pisa oggi scomparso, non va annoverato tra quelle monografie che, riportando la serie delle opere musicali eseguite sulle nostre scene, gioveranno per trattare compiutamente sulla storia del melodramma in Italia. O. C.

Dr. CRISTOFORO SCOTTI, Giovanni Simone Mayr. Discorso pronunciato all'Istituto musicale G. Donizetti per incarico della Congregazione di Carità di Bergamo la sera del 20 dicembre 1902, commemorandosi il primo centenario della sua nomina a Maestro di Cappella di Santa Maria Maggiore. — Bergamo, 1903. Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

Tono un po' enfatico e troppo laudativo, inerente d'altronde alla forma di discorso voluta dall'autore, ma accuratezza finissima di ricerche per dare risalto all'opera di un maestro a torto dimenticato: tali ci parvero le qualità del presente opuscolo.

Il Mayr musicò una *Ginevra di Scozia* (1801) che « per molti « anni fu reputata la più grandiosa e la più magistrale delle opere « drammatiche... e che... fu eseguita, sempre con immenso successo, « su tutti i principali teatri d'Europa ». Ei lasciò pure varî libri di storia e di critica, che dimostrano la vastissima erudizione di lui nel campo delle discipline musicali; citiamo, ad esempio, la vita di Haydn e di Pier Luigi da Palestrina, *Intorno alla vita di Franchino Gaffurio, Cenni storici intorno all'oratorio musicale ed ai misteri che lo precedettero, Saggio sopra l'opera in musica, Memorie e studî sulla musica da chiesa, Intorno alla storia del violino ed ai principali violinisti d'Italia, Della musica e dei teatri presso le diverse nazioni antiche e moderne, Parallelo fra gli effetti della musica greca e moderna, Di alcune invenzioni musicali, Letteratura musicale o Biografie di alcuni illustri compositori e artisti italiani da Guido d'Arezzo a Corelli*, ecc., ecc.

O. C.

***R. Istituto Musicale di Firenze*. Accademia dedicata alla « Ouverture » nell'arte italiana, data per esercizio e coltura degli alunni. Marzo 1903. — Firenze, 1903. Tip. Galletti e Cocci.**

Le note colle quali il chiaro bibliotecario dell'Istituto musicale di Firenze illustra il programma del concerto destinato a compendiare lo svolgimento della ouverture dalla fine del secolo XVIII ai giorni nostri, possono servire di modello per imprese simili, affinchè il concerto storico non riesca vano sfoggio di facile erudizione.

Ben a ragione il Gandolfi rileva « la necessità che l'insegnamento « della storia della musica per la educazione artistica dei giovani « musicisti non sia basato sopra vaghe conferenze, ricche e sma« glianti nella forma, ma povere ed aride nella sostanza, nè impar« tito con lezioni sterili, dense di erudizione, ma prive di sana « critica vivificatrice ». Parole d'oro, ma ciò che più vale si è che il Gandolfi ha dimostrato di saper mettere in pratica proficuamente tale giustissimo concetto.

O. C.

***ROMAIN ROLLAND, Beethoven* (*Vies des hommes illustres*. Dixième cahier de la quatrième série). — Paris, 8, rue de la Sorbonne, janvier 1903.**

Condensare in poche pagine (una quarantina, circa) le notizie che valgono a mettere in piena luce la figura dell'artista, grandissimo per il genio, sventuratissimo nelle vicende della vita, è il problema che ha risolto molto felicemente l'autore di questo libriccino.

Mr Romain Rolland è persona simpatica agli italiani, che ricordano gli studî da lui compiuti in Italia per investigare direttamente alla fonte le origini del teatro lirico moderno.

Oggi facciamo lieta accoglienza al nuovo lavoro, lodevolissimo sotto ogni riguardo, di Mr Romain Rolland, lavoro che è riescito

assai interessante, oltre che per il testo, anche pei documenti che contiene: *facsimile* della maschera di Beethoven modellata da Franz Klein nel 1812, testamento d'Heiligenstadt e lettere dell'immortale maestro.

Una succinta bibliografia, concernente le lettere, la vita, le opere e i ritratti di Beethoven, può servire di guida a coloro che volessero conoscere più a fondo l'argomento. O. C.

FR. HELLOUIN, Gossec et la musique française à la fin du XVIII^e siècle. — Paris, 1903. A. Charles.

Del compositore che i contemporanei qualificarono « il Tirteo della rivoluzione », diede un giudizio sintetico molto appropriato il Fétis: « Placé dans une école imbue des préjugés les plus nuisibles, il a « su se préserver de ses erreurs, et a jeté les bases de la splendeur « où la musique française est parvenue. L'étude des modèles clas« siques et je ne sais quel pressentiment de la science, qui en est « le génie, lui avaient fait devancer l'époque où cette science devait « s'organiser et prendre de la consistance en France; et lorsque « les circonstances vinrent seconder ses voeux et ses efforts, on le « vit, bravant les atteintes de l'âge, prodiguer à une jeunesse stu« dieuse l'instruction qu'il ne devait qu'à lui-même, et qui était le « fruit d'un travail constant ».

Oggi l'opera di Gossec è affatto sconosciuta anche in Francia, il paese d'adozione del musicista, nato a Vergnies nel Belgio; merita dunque lode M. Hellouin che nel presente volume intende a ravvivare il ricordo di un artista che col lavoro e coll'insegnamento esercitò un'azione efficacissima sullo sviluppo della musica francese moderna. Indipendentemente dal lato storico, molte composizioni del Gossec potrebbero, anche ai nostri giorni, ottenere largo plauso nei concerti vocali e strumentali, diretti, con felice pensiero, ad affinare l'educazione ed il gusto del pubblico mercè musica diversa dalla melodrammatica.

Qualche amplificazione in libri di tal genere non guasta, mentre è da riconoscere che l'autore non ha risparmiato ricerche, specialmente tra le pubblicazioni dell'epoca, per trovare notizie che valessero a mettere in rilievo la figura e l'attività del maestro geniale e fecondo che i posteri, a torto, avevano dimenticato. O. C.

RUDOLPH GENÉE, Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin. Fünfzehntes Heft. März 1903. — Berlin. E. S. Mittler und Sohn.

A stabilire il rapporto fra Mozart e Seb. Bach, il D[r] Lewicki ha pubblicato un articolo fondato su serie ricerche, a cui ha aggiunto il facsimile di un autografo di Mozart (la fuga in *do minore* del

C. B. T. ridotta per 2 Violini, Viola e Basso) e altri tre pezzi. Questa è la parte più importante del fascicolo.

L'altro articolo è del Genée e si riferisce al catalogo, che il Mozart stesso compilò di tutte le sue opere; il quale ha evidentemente servito al famoso catalogo tematico del Köchel. Mozart, diligentissimo e scrupoloso, di contro alla registrazione dell'opera pone esattamente il *tema*. Ciò rilevasi dal facsimile riprodotto.

Il fascicolo è interessante. Sempre nuove notizie contribuiscono a completare le nostre conoscenze sul Mozart, grazie all'iniziativa della *Unione* di Berlino. L. TH.

BOHN EMIL, Zwei Trobadorlieder, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung gesetzt. — S-A. a. d. Archiv für das Studium der n. Sprachen und Litteraturen. — Vol. CX, fascic. 1 e 2, pag. 110-124.

Carlo Appel, non meno erudito che geniale provenzalista, volle, nella decima Riunione, tenuta in Breslavia, dei Neo-filologhi tedeschi nel Maggio 1902, offrire ai dotti colà convenuti un saggio musicale dei trovatori di Provenza. Egli approntò un elegante opuscolo col testo provenzale e la traduzione tedesca; e per la parte musicale si affidò alla collaborazione del sig. Bohn, riuscita nel suo complesso assai intelligente e accurata.

Le molte audizioni di musica trovadorica, tenute in questi ultimi anni, in riunioni erudite e in conferenze *ad hoc*, hanno per base le trascrizioni da me date nel lungo studio pubblicato in questa Rivista (vol. II e III). Sono grato al Bohn, il quale, a differenza di altri troppo smemorati, non solo mi cita ma mi discute con una competenza ch'io pel primo gli riconosco. Egli però vorrà bene considerare che altro è minutamente indagare *due melodie*, altro pubblicarne centinaia in un lavoro d'insieme; non solo, ma altro è criticare, ritoccare, migliorare il già fatto, altro aprire per la prima volta agli studiosi un vasto campo quasi inesplorato.

Veramente le melodie dovevano essere *tre*. Ma di quella di Bernardo de Ventadorn: *Quan vey la lauzeta mover*, sola rimastaci nei quattro codici X, W, G, R, e da me data in tutte le quattro lezioni, il Bohn non si è sentito di ricostruire una lezione critica che secondo lui non sarebbe che il *risultato di molteplici compromessi.* Non discuto, ma rimaneva però una via semplicissima; scegliere il codice più autorevole e attenersi a quello esclusivamente. E su questo punto io non divido affatto la sua opinione che il più fededegno sarebbe stato il codice R. Certo quel codice è accurato, e la notazione quadrata che esso ha (sec. XIV) è chiara e leggibile, senza le molte dubbiezze che offrono i neumi di X e W: ma solo il pensare che R è di quasi un secolo posteriore a questi due

ci indurrà a riflettere non poco. Per questa melodia, poi, X ha un suggello speciale di autenticità: perchè la melodia è quella di Bernardo, ma è adattata su una poesia francese espressamente ricalcata sul metro provenzale. L'importanza che ha questo fatto fu già da me messa in evidenza (1); qui aggiungerò solo che X è il meno carico di melismi, e anche questo non è indizio da trascurare. Che poi la melodia stessa sia poco afferrabile e poco stretta nella espressione musicale al sentimento della poesia, è impressione soggettiva che io mi guarderò bene dal discutere. È curioso peraltro che proprio nella patria di Bernardo questa melodia ha avuto un ben altro giudizio: « Nous préférons cependant à ce motif (*Be m'an perdut*) la mélodie célèbre: *Can vei la lauseta mover* que surpasse seule dans notre estime l'*alba* de G. de Borneil. Ces deux morceaux ont l'ampleur, la grâce un peu triste qui caractérisent certaines cantilènes chantées souvent encore en Limousin, la *Liseta* par exemple, ou *Dintz la roubiera* ». E proprio nelle feste centenarie che furono tenute fra le rovine del castello di Ventadorn nel settembre 1900, riecheggiò la melodia della *Laudeta* ricostruita dalle mie quattro lezioni, giacchè sebbene « aucun de ces textes ne semble tout à fait correct..... on peut d'ailleurs, en comparant les divers manuscrits, obtenir une version, sinon tout à fait exacte, du moins plus conforme aux paroles » (2). Come vanno d'accordo i musicisti!

L'intuito musicale del Bohn si è rivelato dritto e sicuro nella scelta delle due melodie eseguite, di cui la prima è appunto la sopra citata *alba* di Guiraut de Bornelh, che è veramente una melodia superba, piena di carattere e di suggestione. Per comodità della voce il B. sposta questa melodia di una terza, del che non è da far rimproveri, poi che rimangono inalterati gli intervalli. Quanto alla notazione egli ha creduto doversi allontanare dalla mia traduzione: « in due punti. La pausa per cui la legatura sulla parola finale *alba* riman divisa in due segmenti, mi pare non fondata nè nella notazione di R nè nel canto. La risoluzione del Restori dei neumi su *ajuda* e *venguda* è più stretta alla notazione del codice,

(1) Petit de Julleville: *Hist. de la Langue et de la Litt. française*. Paris, A. Colin, 1896-900, vol. I, p. 396.

(2) Articoli di Mlle Marguerite Genès nel *Lemouzi*, 8me a. num. 60 (Sept. Oct. 1900) pag. 113, e ib. 10me a. num. 76 (Fevr. 1902) pag. 13-18. La melodia *Dintz la roubiera* mi è ignota; della *Liseto* varie versioni musicali (una veramente mirabile) sono nella *Romania*.

ma ecc. ». Quanto al primo punto, ha pienamente ragione: e mi ha, per così dire, preso la mano, l'uso del canto popolare moderno di cui citavo in nota un esempio. Ma ha torto di dire che quella pausa fugace, che determinava come una leggiera sincope alla cadenza finale, fosse ignota *den alten Herren des 12 und 13 Jahrhunderts*; un esempio fra molti, per non uscire dal mio lavoro, poteva vederlo segnato a pag. 11 in nota, da un codice (W) di cui il B. ha in Breslavia a sua disposizione le copie fedelissime dell'Appel. Quanto al 2° punto le parole stesse del B. mi difendono. In complesso l'impressione estetica, e questo è ciò che importa in una audizione storico-musicale, è esattamente la stessa, sicchè non val la pena di discutere a lungo piccoli mutamenti che non alterano affatto il carattere generale della melodia.

La scelta della seconda melodia cadde, e giustamente, su Peirol, che è il più fresco e vivo musicista di Provenza, almeno a giudicare da quanto ci rimane di quell'arte. Del Peirol io pubblicai tutte le melodie, e confesso che fra le sue, tutte eleganti, io avrei scelto *Ben dei chantar* anzichè *Manta gens*. Quella, infatti, parmi la più espressiva e caratteristica melodia di quante ce ne abbia lasciato l'arte provenzale; se, a determinare la scelta di *Manta gens*, concorse il fatto di avere a Breslavia le copie del codice R (perchè è sempre bene di vedere coi proprî occhi), l'Appel sa bene con quanto piacere avrei messo a sua disposizione le mie copie di G. Anche sconsigliava questa scelta il fatto che nella traduzione di essa melodia si deve ricorrere all'arbitrio. Alla battuta 27 (vedi in questa *Rivista*, vol. III, 417) il codice ha un ♭ che assolutamente non può stare; o si deve togliere, come proposi io: o si deve invece che a quella sola battuta, estenderlo a tutto il canto cioè porlo in chiave, come propone il Bohn. Quale dei due arbitrii coglierà nel vero? Mi pare discussione oziosa: riconosco che col trattamento del Bohn la melodia acquista di stile, ma è tutt'altro che un argomento, in monodie del secolo XIII. Quanto a osservazioni minute non sarei alieno dal concedere al B. che è bene togliere la battuta in 3 su *Tal desconort* in un canto che è tutto in 2; ma la sua risoluzione:

mi pare pesante con quella battuta a vuoto, e sopratutto arbitraria nel valore diverso dato alle note che il codice segna tutte eguali

Per quanto io possa giudicarne, elegantissima e sapiente è l'ar-

monizzazione data all'accompagnamento per pianoforte..... ma, francamente, come immaginare il canto di un trovatore accompagnato da un Érard o da un Schiedmayer? So bene, purtroppo, che il pianoforte è il *modernes Allerweltsinstrument*, ma non è una buona ragione per infliggerlo a Peirol e a Giraldo di Bornelh. E neanche è esatto che: *arpe e liuti per il riguardo storico sarebbero stati da preferire*. Io non conosco nessun esempio certo di monodia francese nè provenzale accompagnata da liuti; perchè l'accenno del *Breviari d'amor* che Messer *En Gaubert de Puegcibot* cantasse d'amore sul *barbot*, è tutt'altro che un documento di valore storico, oltrechè è molto dubbioso che il *barbot* fosse proprio una forma ridotta del liuto. Quanto all'arpa, oltre che entrare, come il liuto, nelle solite enumerazioni di orchestre medievali, accompagna veramente melodie a una voce, ma gli esempi che ne conosco si riferiscono tutti a *lais* e canti di origine celtica; non ricordo averla mai trovata come accompagnante canti di trovadori. L'istrumento trovadorico per eccellenza è la viola; e proprio a Peirol veniva raccomandato di

violar e chantar cointament

dal suo amico Alberto di Sestaron. Un violoncello che tenesse bordone con note lunghe e due viole che accompagnassero sommessamente all'unisono o, al più, con qualche 3ª e 6ª sapientemente distribuita: riprendendo a suono alto tutto o parte del canto fra gli intervalli da strofa a strofa: sarebbe, credo, l'esecuzione più vicina alla realtà storica di quest'arte provenzale. Alla peggio, adotterei l'*Harmonium*, che, per la tenuta delle note e per la soavità di alcuni registri, parmi il solo strumento adatto a simulare, in un ambiente un po' vasto, un accompagnamento ad archi gravi.

A. R.

HERMANN RITTER, Allgemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte. Dritter Band. — Leipzig. R. Verlagsbuchh. von Max Schmitz.

La divisione della materia in questo volume, il terzo della presente enciclopedia, è esatta. Le sue fila possono immediatamente riassumersi nello sviluppo della musica italiana all'epoca del Rinascimento. Però, così come stanno, esse sono troppo sparse ed isolate. Noi non dobbiamo certo dimenticare che l'A. non ha voluto oltrepassare certi limiti di elementarità, nella sua enciclopedia quasi del tutto circoscritta alla semplice registrazione dei fatti; anzi dobbiamo, come altra volta, riconoscere che nella parte dispositiva, come nella metodica, egli forse raggiunge meglio di molti altri lo scopo di compilare il libro conveniente alla scuola. Ma ci si con-

cederà che anche nella semplice cultura scolastica noi dobbiamo pretendere qualche cosa di più che una data, un fatto, il nome di un'opera, la costruzione di un teatro, la qualità e la disposizione di un'orchestra. Il Ritter, mi si permetta di dirlo, in questo volume ha materializzato molto, troppo, di ciò che l'ambiente storico gli offriva, ed ha troppo racchiuse in singoli quadretti, e in singole biografie quelle parti che domandavano di essere svolte e concatenate, a fine di estrinsecare veramente tutta la loro importanza e tutto il lor senso.

Una gran parte di questo volume è precisamente formata da quella biografia liscia, isolata e riguardata per se stessa, la quale deve essere per lo storico non il fine ma il mezzo per scoprire certe verità generali, che stanno molto in alto sugli uomini e sulle fuggevoli circostanze della loro vita.

Non mi occupo delle piccole mende di questo libro. Il Ritter, in una nuova edizione, faccia rivedere da persona pratica tutto il testo italiano, perchè è pieno di errori. L. TH.

Critica.

M. STEUER, Zur Musik. Geschichtliches, Aesthetisches und Kritisches. — Leipzig, 1903. Verlag von Barthoif Senff.

A tutti non è concesso discutere le grandi questioni dell'arte o penetrare nel fondo dei gravi problemi che turbano le epoche. E però anche le contribuzioni di coloro che seguono attentamente le varie vicende del mondo artistico e ne informano il pubblico, servono più che alla cronaca momentanea; riassumono anzi molte volte dei punti di vista speciali, delle opinioni che il pubblico ciarliero ama più o meno leggere nel giornale, delle piccole stravaganze e delle grandi miserie, che domani, passato il momento dell'effetto, avranno il lor giusto peso nella costruzione di un determinato ambiente.

M. Steuer, nel suo libro, ha per l'appunto raccolto molti articoli d'occasione pubblicati già nella maggior parte in diversi giornali. È una rassegna vivace che comprende opere, artisti, scrittori, pubblicazioni di questi ultimi tempi in Germania e fuori. Di quando in quando la discussioncella, l'articolo polemico sopra una questione del giorno, invita ancora a pensare. Data quindi la natura frammentaria del libro, egli è certo uno di quelli che il lettore non si lascia sfuggire di mano, senza averne goduto come della compagnia di un narratore sobrio e sorridente. L. TH.

Estetica.

P. ISIDOR MAYRHOFER, Bach-Studien. Aesthetische und technische Fingerzeige zum Studium der Bach'schen Orgel- und Klavierwerke. Erster Band: Orgelwerke. — Leipzig, 1901. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

I chiarimenti che il Mayrhofer espone sulle composizioni d'organo di Gian Sebastiano Bach, sono di due specie: gli uni riguardano il valore estetico delle opere, gli altri la loro costruzione formale. Sono perfettamente d'accordo con l'A., che queste spiegazioni giovino a far comprendere il lavoro artistico in tutte le sue parti e ne facilitino il godimento; ma credo esagerato lo sminuzzare l'analisi e ho visto in pratica essere inutile applicarla ad ogni singolo pezzo di musica. Ve ne hanno molti che, compresi a gruppi — p. e., i preludi corali — offrono una più unita, più facile ed impressiva visione dell'ordinamento formale. Sarebbe meglio raccogliere queste serie possibilmente sotto pochi concetti direttivi, anzichè giovarsi di osservazioni minute e, per forza, di ripetizioni per ogni singolo caso.

Peraltro ciò non sarebbe da approvarsi in confronto delle sonate, dei preludi, delle fughe e dei concerti. Il sistema di specializzazione analitica è, per questi componimenti, preferibile, anzi è forse il solo da adottarsi; ed il Mayrhofer ha reso un vero servizio agli studiosi presentando delle osservazioni tecniche interessanti e dei commenti utili ed originali.

L'arte di Gian Sebastiano Bach è modernamente così prolifica nella musica polifonica, che tutto, si può dire, il movimento attuale, sia della creazione artistica sia degli studi, fa capo ad essa. È giusto dunque riconoscere che ogni lavoro che tenda a manifestare la natura della polifonia e a sviscerarne le complessità causali ed i minimi effetti di forma e di gusto, risponde al sentimento della nostra epoca. In questo senso ben ha avuto ragione il Mayrhofer di studiare le opere polifoniche del Bach anche in relazione alla musica moderna, e forse questo parrebbe essere il *punctum saliens*, attorno al quale dovrebbero aggirarsi le osservazioni e le analisi che egli esporrà nei volumi successivi della sua importante opera. L. Th.

Opere teoriche.

HUGO RIEMANN, Katechismus der Orchestrierung (Anleitung zum Instrumentiren). — *Anleitung zum Partiturspiel.* — Leipzig. Max Hesse's Verlag.

Di questi due manuali, il primo offre una esposizione breve di nozioni e di esempi relativi al comporre in partitura. Per quanto elementare, il pensiero del compilatore si svolge a bastanza in quella

discussione libera e particolareggiata che è sua propria. Egli parla di molti effetti e discute caso per caso senza curarsi troppo di generalizzare. Il sistema non sarà molto pratico per dei principianti, ma, dato lo studioso intelligente ed appassionato per l'arte più che per il meccanismo, esso ha il vantaggio di aprire in ben diverso modo la mente ed esercitarla a spaziare, oltre che ne' campi materiali e dinamici dell'orchestra, anche in quello de' suoi fenomeni ideali e del suo stile.

A questo fine si presta molto bene la divisione della materia che il Riemann ha prestabilita nel suo manuale. Non creda il lettore di trovarvi esposta la tessitura di ogni singolo istrumento, le sezioni delle note buone o cattive, gli aggruppamenti dei suoni di questo o quell'effetto. Come studio preparatorio, questo del Riemann comprende più lo sguardo ad un semplice insieme che non l'analisi delle proprietà parziali. Così egli dà una viva immagine dell'orchestra degli strumenti ad arco nella sua potenzialità complessiva, della quale certo non trascura di osservare le ragioni e gli effetti. Poscia, sulla scorta di chiari esempi, egli dimostra l'essenza della partitura orchestrale da due punti di vista: l'uno secondo l'ideale dei classici, l'altro secondo l'ideale dei romantici. Questa divisione è interessante. Non è nuova, e da molto tempo la si pone in atto nella scuola; ma essa ha dato modo all'A. di rilevare giustissime funzioni dei fattori musicali in genere ed istrumentali in ispecie, che non saranno discare a quanti amano codeste discipline.

L'altro manuale del Riemann sovviene veramente ad un bisogno: il bisogno di imparare a suonare sul pianoforte dalla partitura d'orchestra. È giusto da principio richiamare l'attenzione sul basso generale, come dicono i tedeschi, o continuo o numerato come diciamo noi. Nelle scuole d'armonia si dovrebbe avere gran occhio a che questo basso fosse realizzato al pianoforte liberamente, procurando che l'allievo, se ha genio, vi componga e crei sopra anche all'improvviso. Solo allora si potrebbe seguire con successo il metodo del Riemann; il quale, s'intende, non può se non essere progressivo. In fatti esso si diparte dallo scambio della notazione di sopra e sotto, per far sosta agl'istrumenti traspositori, all'impressione prodotta dalla pluralità dei sistemi in chiavi diverse e al brano polifonico istrumentale e vocale. Il primo grado è giustamente rappresentato dal suonare sul pianoforte i quartetti per istrumenti ad arco; molte difficoltà che qui sorgono a proposito di tessiture, di accompagnamenti e di accessorî riempitivi, sono opportunamente discusse, per quanto noi facciamo le debite riserve circa alcune trasformazioni pianistiche alle volte forse un po' troppo pratiche.

Ma, io lo ripeto senza estendermi di più, vi è in questo manuale tal sano procedimento e tale ragionata esemplificazione, che, applicandovisi a dovere, si può senza grande sforzo riuscire in non molto tempo, io credo, a dominare una partitura d'orchestra di media proporzione, rendendola colla maggior possibile esattezza sul pianoforte. Il resto dipende da molta pratica. L. TH.

C. A. HERMANN WOLFF, Die Elemente des deutschen Kunstgesanges. Methodische Unterrichtsbriefe der Rede- und Gesangskunst. — Nachfolger in Leipzig. Hermann Seemann.

Presentiamo con piacere all'attenzione dei cortesi lettori della *Rivista* questa nuova pubblicazione del Wolff, della quale sono apparsi i. primi due fascicoli. Ne conterrà venti, ed otto di musica. I fascicoli di musica appariranno in tre edizioni: edizione A, per le voci acute, edizione B per le voci medie, edizione C per le voci basse. La forma, come altri lavori congeneri dello stesso A., è l'epistolare, quindi adatta soprattutto per coloro che vogliono studiare da per sè, e per gli enciclopedici. Fa sperare che sarà un vero e proprio metodo di favella e canto tedeschi, di proporzioni late ed informato a spirito moderno a giudicarne dalle intestazioni e dalle prime pagine. Esse contengono nel 1° fascicolo una prefazione assai promettente, un precetto d'avvertimento per coloro che studiano da sè, una breve, ma calda raccomandazione del lavoro fatta dall'editore stesso ed un'esposizione sistematica della pronuncia di tutti gli elementi fonetici della favella tedesca. Il 2° fascicolo presenta la prima epistola della 1ª parte: « Elementi d'insegnamento dell'arte del canto e del favellare ». Gli accenni storici sono deboli ed unilaterali, ma allorchè nella seconda lettera prendesi a trattare la prima ed importante questione della respirazione si delineano già le proporzioni late e lo spirito moderno, facendo presentire un saggio e profondo sviluppo della materia. Francamente reca meraviglia la mancanza di uno sguardo anatomico dell'apparato respiratorio prima di presentare gli esercizî ginnastico-muti della respirazione. A questa mancanza verrà forse riparato in seguito, ma certo con minore efficacia.

Il valore degli altri lavori del Wolff ci fanno sperare un'opera importante e necessaria pure in Germania, se il lato pedagogico-artistico predominerà sul lato commerciale e d'opportunismo. C. So.

Ricerche scientifiche.

M. CLÉRICY DU COLLET, La Voix recouvrée par la reeducation des muscles du larynx. — Librairie Ch. Delagrave.

Talvolta è veramente stupefaciente l'audacia dell'estro umano — in questo caso femmineo — nelle sue rivelazioni geniali a scopo

lucrativo. Ecco quà ancora l'affermazione la più assoluta di un procedimento vocale — e qui pure prende il nome altisonante di « Metodo » — il quale « par l'éducation ou la rééducation des muscles du larynx apporte la solution scientifique répondant aux necessités du moment ».

Una tale affermazione dovrebbe condurre a credere che il còmpito primo e principale dell'A. debba essere la rivelazione del procedimento; e quindi presentare le basi sulle quali riposa la promessa soluzione scientifica. Invece niente di tutto ciò. Per un numero proporzionatamente stragrande di pagine si entra in un labirinto di esposizioni anatomiche, fisiologiche e psicologiche, di spunti di medicina, di arte del canto, di fonetica, di musica; abbozzando qua e là schemi d'insegnamento — l'uno più empirico dell'altro — accompagnati sempre dal vocabolo « Metodo » e sigillati da fatti strabilianti che per noi si dissolvono in parole, parole e sempre parole. E con un ornamento sfarzoso di citazioni, motti, osservazioni più o meno critiche, nomi, opere, ecc, ecc. si giunge — crederebbesi? — alla firma dell'A. Tutta roba, s'intende, atta a provare la bontà e l'utilità di un procedimento che non conosciamo affatto. Ma non è tutto. L'A. aggiunge ancora a queste pagine, riportandola integralmente, una conferenza tenuta l'anno scorso a Parigi nella sala del *Journal* — naturalmente dal medesimo titolo del volumetto — nella quale egli sta in procinto di esporre il tanto aspettato procedimento.

Finalmente verso la fine esso si presenta sotto queste testuali parole: « *donner un son, bouche fermée, entre les deux* (sic) *yeux* ». Ed è questa la soluzione scientifica? C. So.

Musica.

H. EXPERT, *Les Maîtres Musiciens de la renaissance française*, 15ᵉ livr. — Paris, 1902. A. Leduc.

Nel 15° fascicolo questa splendida pubblicazione, di cui trattai ampliamente nella *Rivista Musicale Italiana* qualche anno addietro, riproduce l'opera: *Poesies de P. De Ronsard et autres Poëtes, mis en musique à Quatre et Cinq parties, par M. François Regnard. A Paris. Par Adrian le Roy et Robert Ballard. Imprimeurs du Roy. MDLXXIX.*

L'unico esemplare noto delle Canzoni di Regnard è posseduto dalla Biblioteca dell'Università di Upsala. Tale prezioso volume « a « été communiqué avec une obligeance et une bonne grâce infinie » a M. Expert. Di fatti simili non si ha esempio in Italia, dove gli

studiosi devono contentarsi di ammirare il lavoro che si compie nei paesi d'oltre alpi per arrecare un contributo rilevante alla conoscenza dell'arte antica. In compenso i critici dei giornali, e talora, purtroppo!, anche dei periodici musicali, se ne maravigliano!!

Tra le poesie di Ronsard musicate da Fr. Regnard v'ha la famosa Canzone *Petite Nynfe folatre*, che ha eccitato l'estro di un altro grande musicista, il Janequin. È da notare che lo stile polifonico, allora in uso per l'arte dotta, era probabilmente in perfetta antitesi coll'ideale del poeta che seppe risuscitare in Francia l'ode pindarica (cfr. il bell'articolo di M. J. Tiersot nel I° fascicolo, IV[a] annata, dei *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*). Ma ciò nulla toglie al valore artistico delle due composizioni.

Applaudiamo ancora una volta all'opera di M. Expert, attendendo con vivissimo desiderio lo studio che egli ci promette sui quattro fratelli Regnard « ces musiciens qui portèrent si loin le bon renom de l'art français de la Renaissance ». O. C.

ROFFREDO CAETANI, ***Intermezzo sinfonico*** per grande orchestra, Op. 2 — ***Sonata*** in ***La ♭ magg.*** per Pianoforte, Op. 3 — ***Quintetto*** in ***Fa ♯ magg.*** per Pianoforte, due Violini, Viola e Violoncello, Op. 4 — ***Trio*** per Pianoforte, Violino e Violoncello, Op. 5 — ***Sonata*** per Violino e Pianoforte, Op. 6 — ***Douze Variations*** sur un Prélude de Chopin pour Piano, Op. 7 — ***Préludes Symphoniques*** pour Orchestre, Op. 8: I ***Mi ♭ majeur***; II ***Ut-mineur***; III ***La-majeur***; IV ***Mi-mineur***, Op. 11; V ***La-mineur***, Op. 11 — ***Composizioni per Pianoforte***, Op. 9: ***Ballata, Quatre Impromptus, Toccata*** — ***Suite*** (en ***Si-mineur***) pour Orchestre, Op. 10. — Mayenne. B. Schott's Söhne.

Queste composizioni sono indubbiamente il risultato di un'educazione musicale diretta con criterî moderni, elevati, finamente artistici. Deve essere trascorso un periodo non breve di forti studî, prima che l'A. abbia posto mano all'*Intermezzo sinfonico*, che rivela la natura del suo ingegno addestrato preferibilmente nella tecnica istrumentale; e in questo periodo non breve egli deve aver sentito, in un colla penosa, deprimente angustia con cui le forme scolastiche incatenano lo spirito, il bisogno di assurgere alto alla conquista di nuovi ideali; poichè è a una tale disposizione della mente, è a un tale desiderio di libero sfogo della fantasia e del sentimento che corrisponde la *Sonata* per pianoforte, op. 3, bella d'immagini, bellissima di forma, specie nel primo ed ultimo tempo. Se non che il Caetani mi sembra ancor troppo preoccupato di interessare coi plasmi arditi e concettosi della tecnica, e per ciò egli pecca talora di esuberanza. È così che il primo tempo della sonata riceve un'estensione soverchia e che, in confronto del bel torrente di melodia che serpeggia nell'ultima parte, noi sentiamo alquanto persistente il virtuosismo dell'*adagio*. È il difetto della giovinezza e di coloro che molto possono ed hanno molto appreso.

Questo agglomeramento di difficoltà, spesso astratte, determinava, a mio avviso, un pericolo per la composizione del Caetani, pensata con tanta elevatezza di arte, un pericolo che appare eliminato nel *Quintetto*, op. 4. Ciò è dovuto, io credo, al subentrare di nuove preoccupazioni e sopra tutto a quella di trattare con la dovuta conoscenza e col dominio della lor propria efficacia, gli strumenti ad arco. Infatti noi troviamo qui la concezione musicale più compatta e chiusa e, per ciò che riguarda i detti istrumenti, una condotta melodica serena e piacevolissima, sgombra di calcoli e di scolasticità viete, un tessuto di parti discorsive e mobili, uno stile insomma che non più tende a rivaleggiare enfaticamente coi grandi modelli, ma che, pur nella sua impersonalità, si acqueta e semplifica, più fidente, più lieto della sua espressione naturale.

Il *Trio* ha temi più esili; in compenso la composizione del Caetani acquista scioltezza e carattere. La specie d'invenzione a due voci del secondo tempo e la citazione del tema di introduzione nella chiusa dell'ultimo tempo contribuiscono a questo fine. Anzi è mia opinione che tanto il *Quintetto* come il *Trio* contrassegnino per la prima volta l'indirizzo proprio all'arte del compositore.

Io mi compiaccio meno della *Ballata* e della *Toccata* per pianoforte, per quanto riconosca il valore degli ardimenti pianistici, che dei quattro *Impromptus;* e ciò per quel senso di costruzione formale che qui parmi più atto a raccogliere e far rifluire le parti verso l'unità dell'insieme. Per contro, a prima vista non sembrerebbe molto notevole il valore estetico delle dodici variazioni sul *Preludio* di Chopin; ma pure, in mezzo alla compagine finissima delle evolute sonore come fra le applicazioni indispensabili della tecnica, spesso anzi del puro virtuosismo, il commento, l'illustrazione, l'animato, fervido ricordo al pensiero chopiniano sopravvince e conquide l'animo. Sono variazioni simpatiche, più abbondanti certo di tecnica che di idee, ma anelli di una medesima catena che pur tuttavia la mente ha formata più che la mano.

Ed ora poche parole sulle partiture. Domando scusa ai lettori; io non mi posso addentrare nelle particolarità e lo deploro, tanto più che un simile trattamento della partitura istrumentale, di gusto tutt'affatto aristocratico, perviene a impressioni, a efficacie, a bellezze squisite che metterebbe conto rilevare; e in Italia non è concesso che a pochissimi artisti, i quali abbiano la coscienza di quel che fanno.

Nei lavori orchestrali del Caetani domina un senso finissimo del colorito, del contrasto e dell'espressione specifica ai timbri delle varie famiglie istrumentali; così che il discorso dell'orchestra si

delinea chiaro, eloquente e persuasivo a primo tratto. Questo in ordine alle qualità interiori ed esteriori della partitura considerata nel concetto pratico e ideale. Quanto al valore delle composizioni, esso è molto differente anche per le stesse mutazioni dello stile. Dei cinque preludi orchestrali trovo sopra tutti interessanti il primo ed il terzo dell'op. 8, perchè allo slancio caratteristico e così diverso delle parti di mezzo essi fanno corrispondere morbide linee di melodia commovente, che si spiega facile e naturale; mentre nell'altro preludio sinfonico dell'op. 8 e nei due dell'op. 11 trovo quando gravitante il lato descrittivo, quando la melodia su per giù riflessa e meno calore di sentimento. Ma nel campo di questa istrumentazione romantica, darei la preferenza ai preludi quarto e quinto ogni qualvolta dovessi astrattamente rilevare la maggior sobrietà e nitidezza dell'istrumentale. Assolutamente parmi un progresso questo del Caetani. Nel preludio quarto sopratutto, la condotta della pagina iniziale, fissata sugl'istrumenti a fiato, imprime ciò che si chiama carattere al componimento orchestrale, ed è di carattere che ogni vera opera d'arte vive. Certamente, nel senso costruttivo queste composizioni non sono così attraenti, come nel senso della polifonia orchestrale alcune, e in quello dell'interesse melodico le altre. Ma io insisto nel dichiarare che la fierezza, lo sdegno che sente quest'arte di apparire, la sua superiorità immensa su l'usato e il morbido che mette in fregola i nostri musicisti anche migliori, padroni di fama e di posizioni elevate, invoglia a grande e non fugace ammirazione.

Ma forse fra tutte le composizioni del Caetani che ho avuto la fortuna di osservare — non ho accennato ad una sonata per violino e pianoforte, l'op. 6, che è delle più interessanti — quella che meglio risponde ad un concetto di interezza artistica è la *Suite* in *si minore* per orchestra, op. 10. La mano del compositore, io credo, vi è più felice che altrove; i temi sono incisivi e tra essi vi è robusto discorso e più sciolta animazione di parti, una ricchezza fantasiosa più naturale, priva di ricercatezze e contorsioni, limpida ed energica. È un lavoro poderoso. A mio parere, se ha un difetto — a parte l'istrumentazione che è bellissima — questo è la disuguaglianza dello stile in qualche parte, p. e., nell'adagio che è bachiano e romantico insieme, ma che è pur bellissimo, e nella chiusa colla doppia melodia dei violini e dei bassi. Per contro, il compositore, precisamente in questa opera eccellente, pur presentando un complesso di caratteri diversi, ha saputo collegarli sotto un nesso di unità classica, il quale è affatto coerentemente dominato dalla classicità orchestrale.

Roffredo Caetani ricorda i grandi signori italiani dell'età passate, i quali dedicavano il loro ingegno alle arti ed alle scienze con la forza, l'abnegazione, il fuoco santo degli uomini superiori. Ci dia ancora delle opere degne di sè, e il nostro paese, scosso un dì o l'altro dall'ignavia dilettantesca in cui si trova come semi-inebetito, saprà dove sia la gratitudine verso chi lo onora. L. TH.

RICHARD STRAUSS, Ein Heldenleben. **Tondichtung für grosses Orchester, Op. 40. Partiture. — Id. Id., Uebertragung für Pianoforte allein von Otto Singer. — Leipzig. Verlag von F. E. C. Leuckart.**

L'ultima concezione sinfonica di Riccardo Strauss, *La vita d'un eroe,* è tale opera che ha riscosso il plauso e l'ammirazione dei pubblici più competenti. Riccardo Strauss rappresenterà solo l'apparizione di una strana meteora sull'orizzonte dell'arte, sia pure al dir di taluni: noi non lo crediamo intanto. Ma quelli, e son molti ancora, che si fermano al fatto dello sviluppo esteriore dato alla partitura d'orchestra — uno sviluppo, del resto, che sembra oltre i limiti del Wagner, ma non è — quelli che così pensano s'ingannano a partito. Che sarebbe mai la partitura di Riccardo Strauss senza quell'altissimo senso di idealità, di poesia, di fascino epico e tragico che resta impresso in ogni pagina? *La vita d'un eroe* è quasi l'opera unica del genio musicale dei nostri giorni, in cui malauguratamente siamo stati trascinati ad occuparci, a confonderci nella *routine* più o meno congiunta a nomi d'artisti in voga. E il tecnicismo abbondante è gabellato per arte e l'erudito per uomo di genio o mezzo genio, da Brahms a Dvorak. *La vita d'un eroe* di Riccardo Strauss è il poema di tutte le più grandi aspirazioni, di tutte le più titaniche lotte del cuore umano; ed è la melodia, la pura melodia, che sorge fin da principio a narrare di queste aspirazioni e di queste lotte, melodia coraggiosamente nuova, che è una protesta ed insieme una sfida. Ma chi non sente così alto, chi non ama le cime cui ardisce precisamente il genio che scopre, è inutile che s'affanni a comprendere o a negare: per lui vi sono gli smorti decadimenti delle discipline che parlano al cervello, l'arte che persuade passando alla scuola, la noia di un mestiere volgare ed interessato.

Io non mi voglio addentrare nell'esame critico di questa opera sovrana, nè lo potrei nell'àmbito limitato di una recensione. Ben altra è l'importanza sua. Ora, quando vedo escogitato il mezzo di rendere sempre più accessibile, di popolarizzare le opere del genio, non posso trattenermi dall'esprimere un sentimento di gratitudine verso i benemerenti. La partitura della *Vita d'un eroe* che mi sta innanzi, è precisamente a questo fine intesa; è una splendida edizione

in piccolo formato ma chiarissima ed esatta. Sia ogni miglior lode all'editore Leuckart; che, oltre a ciò, ne ha fatto apprestare una diligentissima, artistica riduzione per pianoforte dal Sig. Otto Singer. Chi udrà il poema dello Strauss e ne osserverà la partitura d'orchestra, s'accorgerà subito che le difficoltà superate dal riduttore non sono state poche e che il suo accorgimento ha dovuto essere moltissimo. L. TH.

Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich. X Jahrgang. Erster Theil: *O. Benevoli, Festmesse und Hymnus*. — Zweiter Theil: *Johann Jacob Froberger, Orgel- und Clavierwerke*, III. — Wien, 1902. Artaria und C°.

Noi credevamo che simili curiosità o mostruosità — cioè la Messa solenne e l'inno di Orazio Benevoli, composti per la consacrazione del duomo di Salisburgo nel 1628 — non fossero da accogliersi fra i *Monumenti della musica in Austria*, una pubblicazione finora molto seria; ma poichè così altri non ha pensato, ci limitiamo a registrare il fatto. La messa e l'inno sono componimenti a 53 voci (16 vocali e 34 istrumentali) con due organi e basso continuo. Lo stile, in complesso, è un modello della corruzione nella musica sacra seicentesca. Se tutto dobbiamo conoscere, conosciamo pur anche questo; ma a che serva io non so.

Ben interessante invece è l'altro volume della stessa raccolta, che contiene *toccate, capricci, ricercari*, ecc. di Gian Giacomo Froberger e ci mostra in quale intima relazione si trova la musica istrumentale tedesca con l'italiana, fra il XVII e il XVIII secolo.

L. TH.

H. A. ROSENSTENGEL, Sechsundfünfzig deutsche u. lateinische Lieder für gemischten Chor zum kirchlichen Gebrauch, ecc. — Quedlinburg. Chr. Friedr. Wieweg.

Queste piccole canzoni per coro misto a quattro voci rispondono alla costumanza di alcuni luoghi della Germania di cantare delle strofe sacre durante la messa quieta. Come tutte le più modeste liriche corali tedesche, esse sono melodiche e di grazioso effetto. Potrebbero anche servire benissimo quale esercizio nelle scuole di canto corale; la loro semplicità e la loro corretta polifonia le raccomanderebbe senz'altro. L. TH.

JOSEF RENNER jün. Suite für Orgel. Op. 56. — Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart.

Consiste questa *Suite* di sei pezzi svolti con maestria armonica considerevole, non disgiunta a spigliata eleganza di contrappunto ed a senso simpatico di melodia. Il Renner ha appunto, nella diversità dei quadri, sottolineato il lor diverso carattere; il che determina, per l'esecutore e per l'uditore, un passaggio a sempre nuovo godimento artistico. È notevole la semplicità dei mezzi cui

rimangono intonate queste composizioni, sia che si tratti del maestoso e solenne *preludio* e della *fughetta*, che trae la sua efficacia da fresco vigore e mobilità melodica delle parti, o del *trio*, in cui la melodia è costantemente legata ad una elegante figurazione della parte centrale, o della *romanza* e dell'*elegia*, componimenti a base di vero valor musicale e in cui la forma si adopera nel modo più corretto a dar giusto rilievo all'idea. Sono buoni pezzi, facili e d'effetto, nella cui esecuzione ogni colto organista troverà gran piacere. L. TH.

Musica sacra.

***M.gr F. WOLCZYNSKI*, *Dodici pezzi facili per Armonio*.** — Torino. Marcello Capra.

Di una semplicità che rasenta la povertà i dodici pezzi non si raccomandano nè per invenzione musicale, nè per pregio di forma. C. S.

***R. CASIMIRI*, *Vespro completo* a due voci virili.** — Torino. Marcello Capra.

Il Vespro dinota nel suo chiaro autore una grande genialità di invenzione non disgiunta da una forma perfetta ed accurata. È veramente della vera e buona musica di chiesa nella quale tutti i principii e postulati dell'arte e della liturgia vengono interpretati con chiarezza musicale e contrappuntistica, e che a buon diritto classifica il suo giovane autore fra le *speranze* dell'arte musicale sacra. S.

***Sac. G. I. ROSTAGNO*, *Il Cantorio Romano*.** — Torino. Marcello Capra.

In linea pratica il libro dell'A. ha il grave difetto di essere mancante di *antifone* ed Introiti, in linea artistica ha quello gravissimo di essere compilato coi caratteri e colle melodie dei libri corali editi a Ratisbona dal Pustet, caratteri e melodie che i lavori dei Padri Benedettini di Solesmes hanno oramai — plaudente tutto il mondo musicale europeo — demolite e rese inaccettabili nel servizio quotidiano del culto. L'edizione è fatta con quella chiarezza e precisione che caratterizza tutte le pubblicazioni del solerte editore torinese. C. S.

Wagneriana.

***SEBASTIAN RÖCKL*, *Ludwig II und Richard Wagner, 1864-1865*.** — München. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

Ha ragione il Röckl: l'epoca alla quale egli si riferisce fu, per l'amicizia fra il genio e il suo protettore, la più bella e insieme la più dolorosa. Wagner, dopo avere esperimentato tutte le maggiori

delizie del trionfo e aver ridotto sulla sua persona tutte le più splendide dimostrazioni dell'amicizia, dell'affetto, della munificenza, della devozione regale; dopo una vita di pochi mesi, che a lui stesso sarà apparsa la più irreale fra le irrealità dei sogni, dovette cedere di fronte a miserabili intrighi della politica e della stampa ed acconciarsi ad essere allontanato da Monaco e dal suo amico affezionato.

Il Röckl, fondandosi sulle notizie autentiche degli anni 1864 e 1865 e sulle testimonianze personali, ha scritto un libro attraente. La sua narrazione ha per punto di partenza il momento in cui si disegna l'amicizia di Luigi II di Baviera pel Wagner, al qual fatto segue la chiamata del maestro a Monaco e la posizione ch'egli vi riceve mediante l'interessamento profondo, unico forse nella storia del mecenatismo regale.

Vi sono molti documenti in questo libro, che dimostrano quale immensa influenza avesse il Wagner sull'animo del re. Lo scambio di lettere è quello di due amici i più affezionati. Gli avvenimenti artistici, di cui essi sono anima e centro, inspirano in questi esseri le più nobili, le più fervide manifestazioni dell'ammirazione, dell'amore, della fede reciproca, della fede nell'avvenire dell'arte cui essi han dato tutta la loro vita. E nei momenti della prostrazione e della sventura, che non risparmiarono l'artista pure in questo culmine di gloria e di felicità, la voce consolante dell'amico, s'annuncia sempre amorevole, provvida, ispiratrice come un carme entusiastico che sprona a nuovi fatti, ridesta nuove energie, accenna a nuovi orizzonti tranquilli, parla col cuore al cuore.

Le vicende narrate dal Röckl son molte ed hanno il vantaggio di interessare per se stesse, come fatti sui quali è libero il giudizio del lettore: Wagner a Monaco, la prima rappresentazione dell'*Olandese volante*, il progetto di fondare la grande scuola di musica nel senso dei nuovi ideali e la chiamata a Monaco di artisti, di forze vive di ogni ordine. Una parte interessantissima del volume è consacrata, per tal proposito, ai nuovi rapporti che si stabilirono fra il Wagner e l'opinione pubblica, fino ai maggiori successi dell'arte nuova, raggiunti coll'ideale rappresentazione del *Tristano*, e alla susseguente morte del tenore Schnorr. A questo punto, nel momento fortunato che determinò gli slanci cui si dovettero la prosecuzione degl' interrotti *Nibelungi* e la prima idea del *Parsifal*, succede quell'improvviso cambiamento di attitudine, che si manifestò verso il Wagner in un piccolo nucleo, divenuto presto una turba di invidiosi e che colse pretesti d'ogni genere per metterlo in cattivo aspetto presso il suo amico Luigi II, fino a costringer questi a li-

berarsene. Le ultime lettere che Luigi II e Wagner si scambiarono ci dicono qual fu il dolore della separazione, ma pur come essi giurarono d'amarsi fino alla morte. L. TH.

HANNS FUCHS*, *Richard Wagner und die Homosexualität **mit besonderer Berücksichtigung der sexuellen Anomalien seiner Gestalten. — Berlin, 1903. Verlag von H. Barsdorf.**

Questo è un libro che va letto e meditato senza pregiudizi, così come senza pregiudizi è stato scritto.

Bisogna anzitutto intenderci sopra queste parole: homosessualità, homosessuali. Nella comprensione comune è molto facile, anzi è quasi generalmente ammesso, che esse implichino l'idea di una degenerazione: ma noi non dobbiamo preoccuparci di questo. Quando dalle abitudini della vita, dalla speciale intuizione o da un'attitudine esterna ci si manifesti l'individuo amico degli uomini, noi non dobbiamo *ipso facto* lasciarci influire dal significato che comunemente, volgarmente si annette a questa apparizione; forse non dovremmo preoccuparci, come la persona descritta dal Fuchs nelle prime pagine del suo libro, a proposito del suo amico D., non si preoccupava dei risultati della scienza e dell'opinione giuridica e pubblica, per ciò che questo amore anomalo possa essere malattia, vizio o reato.

Il Fuchs ha scritto sopra un tema delicato, sdrucciolevole, ma lo ha sviluppato con riflessione tutt'affatto rivolta ad un esame critico, ad alcun modo di essere di certi fenomeni artistici o alla conformazione spirituale di taluni artisti e uomini eminenti. Egli non ha posto la questione generale, non l'ha trattata dal punto di vista umano, ma l'ha localizzata nel terreno dell'arte in cui, scelto un punto di vista psicologico speciale, deve pur essere permessa la discussione serena, imparziale, senza urti, senza scosse, senza diffidenze, equivoci o malintesi di qualunque sorta.

È un fatto che la storia ci offre molti esempi di grandi artisti e di uomini superiori nelle scienze e nella politica, i quali apparvero colla intuizione involontaria degli homosessuali e che poi, nel caso speciale, fecero capire, p. e., nell'opera d'arte, sotto forme svariate, questo concetto tutt'affatto coerentemente al loro stimolo naturale e colla maggiore correttezza, onestà, illibatezza del costume. Bisogna intendere questo carattere dell' homosessualità come un'esaltazione della stessa amicizia, di cui si trovano tanti e tanti esempi in ogni epoca, dall'antichità sino a noi, l'amicizia che inspirò sì belli, sì poetici e profondi pensieri al Nietzsche, quando egli protestava che soltanto l'amore fosse il tema dei romanzi e di tutta la produzione teatrale.

Ed è appunto di questa numerosa serie di esempi che anzi tutto si occupa il Fuchs con una illustrazione, un commento a base di

fatti, di opere e di prove particolareggiate, che non soffre obbiezioni. Egli rievoca il ricordo di Michelangelo, di cui presenta alcuni sonetti in lode di giovani amici, il ricordo di Shakespeare, di Federico il Grande, di Platen e Winckelmann, le cui lettere e poesie lo dipingono così grande amico degli uomini, e accenna ai passi di alcune tragedie di Goethe, alla vita di Carlo XII di Svezia e di Eugenio di Savoia, all'anomalia del masochismo sessuale di Rousseau, che lo mette in relazione col Wagner e con Luigi II di Baviera.

In questa ricerca sulla psiche degli homosessuali è più fonte di compassione e di dolore che di meraviglia. Nessuna fra le psicopatie sessuali va disgiunta da simili proprietà, che il Fuchs ha abbondantemente analizzato come preparazione alla parte principale del suo libro. In questa egli si occupa dell'homosessualità in rapporto al Wagner e delle anomalie sessuali riferibili ai personaggi delle sue tragedie. La storia, a questo proposito, è tanto più nota, in quanto contribuzioni d'ogni specie sono venute a chiarire i fatti e le deduzioni più fantastiche; ultima fra le dette contribuzioni quella bellissima del Röckl, che il lettore troverà recensita dal sottoscritto in questo medesimo fascicolo della *Rivista*.

Sotto l'aspetto di tali rapporti, l'A. applica ai varî personaggi tragici ravvivati dal Wagner, con tutta conseguenza i principî dedotti dalla sua ricerca sulla conformazione psichica del poeta-musicista, dalla sua educazione e dalla sua vita.

L'homosessualità spirituale, dicemmo, è spesso reperibile negli uomini più importanti per l'elevatezza della mente e l'eccitabilità del sentimento. Luigi II di Baviera ricevette Wagner per la prima volta, congratulandosi che anch'egli fosse nemico delle donne, e fra loro si stabilì quell'amicizia affettuosa che, determinata sul principio nel re dalla lettura degli scritti di Wagner e basata sopra un'ammirazione mutua, sopravvisse, come un conforto ideale, anche dopo il distacco, nella sublime visione dell'opera d'arte alta e pura, e al di là di tutte le meschinità umane, quell'amicizia che è pienamente diagnosticata ed ammirata dal Fuchs in ogni suo riflesso artistico, attraverso un mondo di fatti e ricordi che sembrano l'epopea stessa dell'arte Wagneriana, quell'amicizia a cui noi dobbiamo gli ultimi grandi avvenimenti che hanno conturbata ed esaltata l'anima del mondo pensante.

Da ultimo il Fuchs si addentra nella questione dell'erotismo nella musica di Wagner, e dalle prime considerazioni specializzate negli altri drammi, egli passa a concentrare il suo esame nel *Parsifal*.

Il libro del Fuchs sarebbe degno di una recensione ben altrimenti dotta ed accurata; poichè una tale speculazione profonda, che finisce

per richiamare l'assistenza scientifica onde raggiungere la spiegazione del fatto artistico e psicologico e si mette talora in conflitto polemico con la scienza medesima, è importante, nuova ed originale; merita quindi l'attenzione dei più competenti.

Dirò in fine che, a parte il valore delle affermazioni del Fuchs, il suo libro ha un alto interesse come splendido quadro di disquisizioni artistiche attraentissime per ogni uomo colto e spassionato, tanto più quando esse da una critica imparziale ricevano vivezza e luce. L. Th.

***HERMANN FREIHERRN VON DER PFORDTEN**, Handlung und Dichtung der Bühnenwerke Richard Wagners nach ihren Grundlagen in Sage und Geschichte.* — Berlin. Druck und Verlag von Trowitzsch und Sohn.

L'autore di questo libro ha principalmente inteso di mostrare i rapporti che i drammi del Wagner contraggono coi soggetti storici e leggendarî che ne sono il fondamento; ma ha mostrato ancora lo svolgersi delle singole azioni in quella forma esplicativa, che meglio si adatta alla comprensione generale. Per la parte musicale, egli si è limitato ad esporre nella più semplice grafia i motivi più importanti, evitando le dimostrazioni tecniche che restavano fuori del suo piano. Però, presentandosi il caso, egli non ha tralasciato quegli opportuni chiarimenti e confronti, che anche sul puro terreno della musica potevano prestarsi a meglio far comprendere i procedimenti e lo stile dell'arte di Wagner. Il rilievo, p. e., di una melodia delle *Fate*, che si ricongiunge per affinità di tratti a due altre melodie dell'*Olandese Volante* e del *Tannhäuser*, non è privo d'interesse.

Così, dalle *Fate* al *Parsifal*, abbiamo in questo libro dei saggi che serviranno di orientazione pratica ai frequentatori del teatro, come altresì spianeranno la via alle impressioni delle stesse opere d'arte. L. Th.

***HUGO TOMICICH**, Von welchem Werke Richard Wagners fühlen Sie sich am meisten angezogen?* Ansichten bekannter Persönlichkeiten, ecc — Bayreuth. Verlag der Grau'schen Buchhandlung.

Sull'indole di questa pubblicazione noi ci siamo già espressi altra volta: la trovammo affatto inopportuna, nè abbiamo cambiato d'avviso. Vediamo che il Tomicich è riuscito ad arricchire la lista delle *note individualità* che hanno espresso il loro parere sull'opera del Wagner preferita. Fra molto pettegolezzo, di cui ha dato così puerile esempio l'editore stesso nella prefazione del volume, di quando in quando spunta un'opinione possibile e talora anche originale. Non ci pare da disprezzare, p. e., quella di Gustave Charpentier; mentre poi vi sono quelli che divagano e scrivon troppo o coloro — è il maggior numero — che ripetono i più pesti luoghi comuni. Però sappiamo

niente di meno che il povero nostro Benedetto Cairoli preferiva il *Lohengrin*. Abbondassero almeno curiosità di questa forza!

A quando, signor Tomicich, una *Rundfrage* sulla biancheria del *Wahnfried* o un'esposizione di scatole da tabacco? L. TH.

AUGUST JAHN, Leitfaden zu Richard Wagner's « Lohengrin ». — Leipzig. Feodor Reinboth.

In questo fascicolo, oltre ad una guida assai accurata e ricca di 36 esempi musicali, abbiamo pure alcune note sulla leggenda del *Lohengrin* e un po' di storia dell'opera e del libretto. Troviamo così buona l'esposizione del soggetto drammatico come diligente quella dei motivi, che vi segue immediatamente. L. TH.

Varia.

GUSTAVE HUARD. Traité de la propriété intellectuelle. Vol. I. — Paris, 1903. Marchel et Billard.

L'A. si propone con questa opera di trattare sistematicamente la teoria della proprietà intellettuale nella legislazione francese; di commentare questa legislazione, di compararla con quelle straniere.

Il lavoro è diviso in tre parti principali, l'una delle quali ha riguardo alla proprietà letteraria ed artistica, la seconda ai brevetti di invenzione, l'ultima ai disegni e modelli industriali.

Abbiamo sott'occhio il primo volume nel quale è appunto svolto il tema della proprietà letteraria ed artistica, non senza però avere premesso come introduzione due capitoli che contengono in succinto la storia di questa speciale proprietà, e seguono il rapido evolversi del suo contenuto giuridico, che manifestatosi dapprima sotto la forma di *privilegio*, in un regime di *monopolio*, e con lo sfruttamento dei librai-editori, riuscì poi nel secolo decimo ottavo ad essere qualificato come diritto di proprietà, senza però che la sua nozione fosse completamente esatta.

Il progresso delle industrie, delle lettere e delle scienze nel secolo decimonono chiarirono non solo, ma ampliarono questa nozione: a ciò che la legislazione non fece, provvide la giurisprudenza, classificando questo diritto, e determinandone l'obbietto. Il movimento fu più largo e rapido in ragione che il numero degli interessati rendeva più impellente la protezione dei loro diritti, e così si delinearono due tipi di legislazione, quella francese, più liberale, che servì di modello al Belgio, all'Italia, alla Turchia, alla Spagna, al Portogallo, mentre quella tedesca fu imitata dall'Austria, dall'Ungheria e dalla Svezia-Norvegia.

Dopo questi brevi cenni storici, l'Huard entra subito nell'argo-

mento principale della trattazione, e che ha dato luogo alle più vivaci dispute nella dottrina: il fondamento cioè della proprietà letteraria; sostenendo che consiste nel diritto che ha ognuno di regolare a suo talento la sua attività, e di far proprî i frutti del suo lavoro. Della teorica dell'A. e della dimostrazione che ne ha dato, non possiamo però essere soddisfatti: quando si pensi che, come avvertimmo, il definire il contenuto giuridico del diritto che ha l'autore sulle opere del proprio ingegno è questione della massima importanza in quanto dalla sua soluzione dipendono i limiti entro cui l'opera intellettuale deve essere protetta dalla legge, non si può certo pretendere di rispondere convenientemente all'argomento, spendendo su di esso un paio di pagine, come l'Huard ha fatto.

La fretta dell'esposizione della parte pratica, ha strozzato nel libro la trattazione di quella teorica, e così anche al secondo capitolo riguardante le facoltà inerenti alla proprietà artistica e letteraria, non troviamo che un nudo elenco di queste facoltà, mescolato con citazioni di leggi e di decisioni, senza che l'A. tenti mai di costruire un principio, di condurre in un campo più elevato e speculativo la discussione.

Più che un trattato, questo dell'Huard può quindi dirsi un manuale, e sotto questo aspetto il lavoro è forse in questa prima parte riuscito, come quella che nella pratica può essere utile, vuoi per i dati e le decisioni raccolte, vuoi per la opportuna disposizione della materia.

N. T.

FRITZ DONEBAUER, Aus der Musik- und Theaterwelt. — Prag. Lövit und Lamberg.

Il signor Fritz Donebauer di Praga possiede una importante raccolta di autografi, ed ha avuto il più che giusto desiderio di farla conoscere. Consta in massima parte di lettere di musicisti famosi, di eruditi e scrittori. Però egli non ci ha dato un catalogo così secco secco; che anzi io confesso nel suo volume essermi specialmente compiaciuto della parte illustrativa, un'abbastanza sviluppata introduzione, scritta con garbo e con intendimenti non solo cronacali, ma anche artistici ovvero critici, da Riccardo Batka.

In ogni modo il catalogo stesso, vuoi per la copia dei documenti inserti, vuoi per le notizie che, anche senza vedere gli autografi, se ne possono desumere, è libro che in molti casi si dimostrerà utile e forse sarà d'uopo consultare. A proposito di qualche artista a me è accaduto di trovarvi date e notizie che mi erano sconosciute.

L. TH.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 5. — T. Mantovani, *« La Dannazione di Faust »*.

N. 6. — T. Mantovani, *G. Rossini a Lugo, e il cembalo del suo maestro Malerbi.* — F. d. P., *La inaugurazione del monumento a E. Berlioz a Montecarlo.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 84. — Del Valle de Paz, *A proposito di un verdetto.* — Bonaventura, *L'on. Nasi e la musica.*

N. 85-86. — Abate, *Musica a intenzioni.* — A. Falconi, *L'antica scuola di canto italiano.* — Del Valle de Paz, *Una codetta.* — *Concorso Sonzogno.*

N. 87. — Abate, *La Berliner Tonkünstler Orchester in Italia.* — Cordara, *Una conferenza di L. A. Villanis.*

Musica e Musicisti (Gazzetta Musicale di Milano).

N. 1. — *Museo Spontiniano* (con 9 figure). — *Archivi e biblioteche* (2 figure). — *Musica e divise.* — *Rubriche varie.*

N. 2. — C. Paladini, *Giacomo Puccini* (10 figure). — *Archivi e biblioteche* (2 figure). — *Rubriche varie.*

N. 3. — C. Paladini, *Giacomo Puccini* (5 figure). — *Adelina Patti* (6 figure). — *Rubriche varie.*

N. 4. — C. Paladini, *Giacomo Puccini* (9 figure). — *Rubriche varie.*

Musica sacra (Milano).

N. 1. — *La Santa Sede e la musica sacra.* — *Movimento di alcuni vescovi del mezzogiorno d'Italia a favore della musica sacra.* — *Difficoltà e mezzi pratici.* — *Suono.* — *L'organo..... alla democratica.*

N. 2. — *La riforma del canto gregoriano a Roma dopo il Concilio di Trento.* — *La scala diatonica dalla sua origine al suo compimento.* — *Suono.*

N. 3. — *Papa Leone XIII e la musica sacra.* — *La riforma del canto gregoriano a Roma dopo il Concilio di Trento.* — *Suono.*

Rassegna Gregoriana (Roma).

N. 1. — A. Latil, *Spigolature Cassinesi.* — H. Leclercq, *Note sur les abbesses dans l'épigraphie et la liturgie.* — G. Mercati, *Usi liturgici non Romani in Toscana.* — R. Baralli, *I Benedettini di Solesmes e la restaurazione gregoriana.*

N. 2. — G. Pothier, *Le origini e la natura del canto gregoriano.* — H. Marriot Banister, *Una sequenza per la Purificazione di origine italiana.* — G. Mercati, *Di un reliquiere greco in Sardegna.*

Rivista Teatrale Italiana (Napoli).

Gennaio. — C. Levi, *Il Mistero di Roberto il Diavolo.*

Febbraio. — F. Perrone, *Sul melodramma* (nel 2° anniversario della morte di Verdi).

Santa Cecilia (Torino).

N. 7. — *Lo scopo principale della Musica Sacra non è soltanto l'edificazione dei fedeli.* — *La « Messa da Requiem » di Verdi e l'Autorità diocesana di Milano.*

N. 8. — *Commemorando il giubileo pontificale di Leone XIII.*

N. 9. — *Il Cardinale Arcivescovo di Torino e la musica sacra.* — *L'accompagnamento del canto gregoriano.* — *Il canto dei Vesperi.*

FRANCESI

Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre (Paris).

N. 3. — F. Funck-Brentano, *La Bastille des Comédiens.* — *Le For l'Évêque.* G. Lenotre, *La collection Dutuit.* — H. De Curzon, *Comment on retouchait Corneille pour le rendre digne de Napoléon.* — H. Lyonnet, *Les Comédiens français du prince Eugène* (suite et fin). — M. Teneo, *Une lettre inédite d'Alexandre Dumas fils.* — P. Ginisty, *Le théâtre au théâtre.*

La Revue Musicale (Histoire et Critique) (Paris).

N. 1. — Karlowicz, *Préface aux souvenirs inédits de Chopin.* — Chopin, *Souvenirs inédits.* — L. Laloy, *La Damoiselle Élue (Debussy).* — Tiersot, *Les chœurs d'Esther et Moreau.* — Rolland, *Les maîtres de l'Opéra. Gluck.*

N. 2. — Pfeiffer, *La classe d'ensemble au Conservatoire.* — Chantavoine, *Beethoven compositeur pour boîte à musique.* — L. Laloy, *Un artiste inconnu.* — Tiersot, *Nouvelles lettres de Berlioz.*

N. 3. — J. Combarieu, *« La Damnation de Faust » à Monte-Carlo.* — Lyon, *L'acoustique du Trocadero.* — L. Laloy, *Ephémérides grégoriennes.* — Gauthier Villars, *Qu'est-ce la musique française?* — Rolland, *Les origines de l'Opéra.* — H. Quittard, *Louis Couperin.*

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

1902. N. 12. — Foucault, *La rythmique grégorienne d'après Gui d'Arezzo.* — A. Gastoué, *Cours théorique et pratique de chant grégorien.* — H. Quittard, *Henry Dumont.*

1903. N. 1. — A. Gastoné, *Cours théorique, etc.* — Gaborit, *Le nouvel Manuel grégorien.* — H. Quittard, *Henry Dumont.*

N. 2. — Foucault, *Le rythme du chant grégorien d'après Gui d'Arezzo.* — Gastoné, *Cours, etc.* — P. Aubry, *Les abus de la musique d'église au XII^e et XIII^e siècle.* — Jannsens, *La transcription des mélodies grégoriennes en notation moderne.* — H. Quittard, *Henry Dumont.* — Brenet, *La musique dans les églises de Paris de 1716 à 1738* (fin).

La Voix parlée et chantée (Paris).

Janvier. — Benguies, *Les vices de la parole dans la Bille.* — J. Belen, *Attaque et tenue des sons chantés.*

Février. — Guillemin, *Les premiers éléments de l'acoustique musicale* (suite).

Mars. — Guillemin, *Les premiers éléments de l'acoustique musicale* (suite). — *Bibliographie.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 1. — Calvocoressi, *« L'Étranger » de V. d'Indy.* — Morland, *L'enquête sur l'influence allemande.* — Debay, *« Les Paillasses », « La Carmélite ».*

N. 2. — Marnold, *Les « Nocturnes » de Debussy.* — M. Daubresse, *Les clavecinistes français par M. Bourgault-Ducoudray.*

N. 3. — Aguettant, *Les mélodies de G. Fauré.* — Debay, *« Titania » de Hüe.*

N. 4. — Marnold, *Les « Nocturnes » de Debussy* (suite et fin). — Daubresse, *Rameau par Bourgault-Ducoudray.*

N. 5. — Baldensperger, *Causerie sur Debussy.* — L. de la Laurencie, *Le « d'Indysme ».* — Duval, *Préface à une traduction de Frauenleben und Liebe de Schumann.*

N. 6. — Debay, *E. Reyer.* — Marnold, *Sur quelques points de théorie musicale.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 1, 2, 3. — May de Rudder, *Anton Bruckner.*

N. 2. — E. B., *« L'Étranger » de M. Vincent d'Indy.* — H. Imbert, *« Parsifal » au Concert.*

N. 4, 5. — M. Daubresse, *L'Artiste. Aujourd'hui-Hier-Demain.*

N. 4. — H. Imbert, *« Titania », musique de M. Georges Hüe* (Loda l'istrumentazione, trova debole l'elemento melodico). — M. Kufferath, *« Parsifal » au Concert* (Protesta contro la pretesa di riservare il *Parsifal* a Bayreuth).

N. 5, 6. — Robert Sand, *L'influence de la musique allemande en France* (Riassume un'inchiesta fatta dal *Mercure de France*, dalla quale risulta che artisti e critici francesi ritengono debole e quasi finita l'influenza wagneriana e sperano in un'arte francese).

N. 7. — H. de C., *Garat professeur* (Lettere). — M. K., *« Parsifal » au Concert.*

N. 8. — H. Imbert, *Ernest Reyer.*

N. 9, 10, 11. — M. Brenet, *Rameau, Gossec et les clarinettes* (Importante studio storico).

N. 10. — H. DE CURZON, *La semaine d'Ernest Reyer.* — H. IMBERT, « *La Statue* », *de Reyer.* — J. BR. « *Jean Michel* » *de N. Albert Dupuis* (Commedia lirica di un compositore ventiseienne, rappresentata con successo al teatro *De La Monnaie*).

N. 11. — H. IMBERT, « *La Statue* » *d'H. Berlioz à Monte-Carlo.*

N. 12, 13, 14. — R. SAND, *Lettres d'H. Berlioz à la princesse Carolyne Say-Wittgenstein.*

N. 12, 13. — ED. SCHURÉ, *Wilhelmine Schroeder-Dervient.*

N. 12. — H. IMBERT, « *Muguette* » *opéra-comique en quatre actes, musique d'Edmond Missa* (Trova lo stile affine a quello dei giovani italiani). — M. K., *La Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de musique.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 1-3. — *Journal de Modeste Simple*, p. L. de Rillé (cont. e fine).

N. 3-5. — *La Passion selon St. Jean de J. S. Bach*, p. J. Tiersot.

N. 3, 6, 9, 10, 12, 13. — *Petites notes sans portée*, p. R. Bouyer (In questa rubrica che continua da parecchio tempo abbiamo questa volta qualche articolo interessante, come quello su *Baudelaire musicien*).

N. 4-9, 11-13. — *Notes d'ethnographie musicale*, p. J. Tiersot (continuaz.; abbiamo qui articoli sulla musica al Dahomey e nel continente africano).

N. 6, 8. — *Le tour de France en musique*, par E. Neukomm (cont.).

N. 7-8. — *Une lettre de Berlioz à Goethe*, par A. Boutarel (Articoletto interessante sulla genesi del *Faust* di Berlioz).

N. 8. — *La légende de la chute de* « *Carmen* » *et la mort de Bizet*, par A. Pougin (Breve articolo in cui si dimostra, alla stregua dei fatti, che la *Carmen*, rappresentata in quella stagione del 1875 all'Opéra-Comique ben 47 volte, non può ragionevolmente dirsi *caduta* e che il Bizet, morto al domani della 31ª rappresentazione, non può ritenersi morto per il dispiacere di un simile..... fiasco, come finora leggendariamente si è detto e ripetuto).

N. 11. — *Richard Wagner et les anglais* (È ancora una lettera inedita del Maestro, scritta al suo amico Sulzer verso i primi del 1855, per esprimere il suo malcontento di quel soggiorno a Londra).

N. 12-13. — *Le parrain de Méphistophélès*, par A. Boutarel (Curioso articolo assai erudito, che riguarda l'etimologia del nome Mefistofele).

Le Théâtre (Paris).

Janvier, I. — H. DE CURZON, « *Paillasse* » *de Leoncavallo à l'Opéra.*

Janvier, II. — P. HERVIEU, « *Théroigne de Méricourt* ».

Février, I. — M. DONNAY, « *L'autre danger* ».

Février, II. — R. HALM, « *La Carmélite* » *à l'Opéra Comique.*

Mars, I. — G. HÜE, « *Titania* » *à l'Opéra Comique.*

Mars, II. — « *Andromaque* » *de Racine au Théâtre Sarah Bernhardt.* — « *La fiancée de la mer* » *de J. Block, au Théâtre des arts de Rouen.*

Revue d'art dramatique (Paris).

Février. — R. ROLLAND, *Mozart.*

Mars. — J. G. PROD'HOMME, *Le budget du théâtre et de la musique pour 1903.*

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig).

N. 1. — *Ueber Berichterstattung in musikalischen Fachzeitungen*, di Willibald Fritzsch: le idee son buone, ma delle corrispondenze che si leggono nei giornali musicali si può forse parlare seriamente?

N. 2-3. — *Zur Lehre der Tonbildung auf dem Klavier nach Marie Jaëll*, di A. Kromayer.

N. 4. — *Ein Kapitel Formenlehre*, di Ed. Brauser.

N. 5. — *Die Staatliche Prüfung der Musiklehrer*, di Osw. Flemming: non solo l'intervento dello Stato non migliorerebbe le condizioni dell'insegnamento della musica; ma giusta certi canoni accademici e certo modo di conseguire diplomi; considerata la tolleranza e l'immissione negli istituti dipendenti dallo Stato di un personale mediocre senz'idealità ed eletto spesso per tutt'altro che per merito, siamo d'opinione che, così restando le cose, l'intervento del Governo imbroglierebbe e peggiorerebbe di molto la condizione degli studi medesimi.

N. 6. — *Die musikalische Erziehung in ihrem Einfluss auf die Verhältnisse des Musikalienmarktes.*

N. 7. — *Ein Gedicht aus der Frühzeit des Wagnerthums und ein Brief Wagner's*, di Moritz Wirth.

N. 8. — (Recensioni).

N. 9. — *Ein Beitrag zur Klavierpädagogik*, di E. Schmitz.

N. 10, 11, 12. — *Aus den Annalen einer Musikerfamilie*, di Eugenio Segnitz la famiglia è quella degli Haeser. — Recensioni. — Biografie.

N. 13, 14. — *Das Spiel der Darsteller im ersten Aufzuge der « Walküre »*, di Moritz Wirth. — *Aus den Annalen einer Musikerfamilie*, di E. S.

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 1, 2. — Gottschalg, *Dr. Franz Liszt und seine Beziehungen zu Tieffurth.*

N. 1. — L. E. Meyer, *Das Naturprinzip der Stimmbildung.* — Oszetzky, *Carl Goldmark's « Götz von Berlichingen ».*

N. 2. — Edm. Rochlich, *M. Carl Gottlieb Hering.* — John Rudolf, *« Der Münzenfranz ». Volksoper in 3 Akten. Musik von Hans Koessler* (Giudizio favorevole).

N. 3. — Max Arend, *Henri Herz.* — Edwin Neruda, *Harmonium und Kabaret.*

N. 4. — Georg Capellen, *Die symmetrische Umkehrung.* Kritik der gleichnamigen Broschüre von Prof. Hermann Schröder. — S. K. Kordy, *Die falsche und gefährliche Reclame.*

N. 5. — Dr. Walter Niemann-Leipzig, *Moderne Klavierabende und ihre Programme* (Giustissime considerazioni sulla miseria dei programmi dei pianisti). — E. Johannes, *« Messidor »* (L'opera di Bruneau fu rappresentata per la prima volta in tedesco a Monaco. Critica con riserve).

N. 6, 7, 8, 9, 10, 11. — Fr. Rösenberg, *Ueber absoluten Tonartcharakter*

am Klavier, über das Verhältnis des Timbres zur Klangfarbe und des Vokaltimbres zum Tastcharakter und über die Wurzel der Gehörweltfarbe.

N. 6, 7, 8, 9. — Dr. P. S. Alexejew, *Flöte und Flötenspiel.*

N. 6. — Dr. Victor Joss, « *Die Czarenbraut* » (Opera di N. Rimsky-Korsakow, rappresentata al Teatro nazionale czeco di Praga).

N. 7. — Prof. Emil Krause, *Aenny Hindermann.*

N. 8. — Paul Hiller-Köln, « *Michelangelo und Rolla* ». *Musik von Crescenzo Buongiorno* (Opera rappresentata a Kassel — Giudizio favorevole).

N. 9. — *Friedrich Grützmacher* (Virtuoso di violoncello — Necrologio). — Eugen Johannes, « *Der Dusle und das Babeli* ». *Volksoper* (Musica di Karl von Kaskel; prima rappresentazione a Monaco — Giudizio favorevole).

N. 10. — Edwin Neruda, *Tschaikowsky als Kritiker.* — Oskar Möricke, *Ein Unterstützungs- (teilweise Ersatz-) Instrument für den Contrabass und das Cello.*

N. 11. — E. Adaïewsky, *Guglielmina de Guarnieri.* — Recensioni musicali del Prof A. Tottmann.

N. 12. — Carmen Sylva, *Das wohltemperirte Klavier* (Impressioni sull'opera di Bach). — Oszetzky, « *Moosröschen* ». *Musikalische Novelle. Musik von Eugen Hubay* (Prima rappresentazione a Budapest — Favorevole).

N. 12. — X., « *Prinzessin Ilse* ». *Oper von Paul Geisler.*

N. 13. — Hugo Hallenstein, *Das deutsche Lied und dessen Pflege in Paris.* — Anna Lankow, *Kunst, Künstler und Kunstverhältnisse in Amerika.* — Recensioni musicali di A. Tottmann.

N. 14. — *Guglielmina de Guarnieri.* Pavan. — L. E. Meyer, *Ein sonderbares Buch* (È « *Das Doppelwesen der menschlichen Stimme* » di Emil Sutro, traduz. tedesca di F. H. Schneider). — John Rudolf, « *Liane* » (Opera di Walter Rabl. Prima rappresentazione a Strassburg — Giudizio favorevole).

Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (Berlino).

Gennaio-Marzo. — Alfred Heuss, *Die Instrumental-Stücke des « Orfeo »*. — W. Barclay Squire, *Purcell's Music for the Funeral of Mary II.* — Arnold Schering, *Zur Bach Forschung.* — Wilhelm Altmann, *Spontini an der Berliner Oper* (di interesse speciale). — Otto Illig, *Slowakische, griechische, walachische und türkische Tänze, Lieder* u. s. w. — O. Abraham u. I. M. von Hornbostel, *Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner* (importante). — Hermann Müller, *Zum Text der Musiklehre des Johannes de Grocheo.*

Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft (Berlino).

Febbraio. — *Herbert Spencer as Musician*, di E. Newmann. — *Ungedruckte Briefe von Fr. Liszt, A. Rubinstein und Ch. Birch-Pfeiffer*, di E. Abert. — *Neues von Robert und Clara Schumann.* — Notizie, rassegna di libri e composizioni musicali.

Marzo. — *Photophonographie*, di O. Fleischer. — Critiche, rassegne e notizie diverse.

Aprile. — *Die Kunst zu hören*, di W. Nagel. — *Eine Basler Musikbibliothek aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, di K. Nef. — Notizie, recensioni, ecc.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Febbraio. — *Cromatic Harmony*, del Prof. Ebenezes Prout. — E. A. Baughan, *The language of Music*. — *Reviews of New Music and New Editions*. — Recensioni. — Corrispondenze. — Musica.

Marzo. — Pr. E. Prout, *Cromatic Harmony*. — Recensioni. — Solite altre rubriche.

Aprile. — E. Baughan, *Orchestral Ensemble*. — J. Verey, *Wagner as a Poet*. — Solite altre rubriche.

Musical Courier (Nuova York).

Gennaio. N. 1189. — *The modern Orchestra*: articolo originale e indipendente di John F. Runciman. — *Opera singers and their contracts*. — *The National Conservatory: An Institution for the People*: l'idea ha fatto rapidi progressi e il movimento per tradurla in atto ha assunto forme colossali: il *Courier* l'appoggia con argomenti nobilissimi. — *The Critic's Opportunity* (eleventh paper): continua la discussione sulle condizioni della musica in America nella forma di interessanti rassegne critiche. — Ricchissimo notiziario; corrispondenze dalle principali città americane e dall'Europa, cronaca, critica varia, ecc.

N. 1190. — *Berlin* (rassegna). — *A Talke on Oldde Musicke*. — *Not a Permanent Orchestra*. — *The Critic's Opportunity* (twelfth paper). — Corrispondenze dai principali centri musicali d'Europa e d'America. — Solite altre rubriche copiose.

N. 1191. — *The Tschaikowsky Controversy*. — *The Washington Orchestra question*. — *The Critic's Opportunity* (thirteenth paper). — *Varia*, recensioni, corrispondenze, questioni locali, ecc.

Febbraio. N. 1192. — *Schumann's Courtship*. — *Modern Organ and Organ Music*, di John F. Runciman. L'A. ha ragione: la *routine* nella musica d'organo invade dovunque e pretende un rispetto che non le si deve. Eccettuati i grandi artisti e gl'innovatori che conosciamo, degli altri bisognerebbe liberarsi trascurandoli nella composizione dei programmi, per non perpetuare un equivoco intorno ad ignoti o a fame usurpate. — *Mr. Grau's Retirement. A crisis in opera*. — *The Critic's Opportunity: Criticism that comes by nature* (fourteenth paper). — *A great conductor: Arthur Nikisch*. — Corrispondenze dai grandi centri europei ed americani, *varia*, cronaca, discussioni, ecc.

N. 1193. — *Berlin* (corrispondenza-rassegna). — *The modern Artist*. — *The permanent Orchestra*. — *The Ethnological curiosity*. — *The Critic's Opportunity* (fifteenth paper). — *Roger-Miclos' Triumph* (gran successo della giovine pianista francese). — Corrispondenze, critica, biografie, *varia*, ecc.

N. 1194. — *A Newspaper Mann's View*. — *The Critic's Opportunity* (Sempre interessante ed originale questa discussione e rassegna di attualità). — *Variations* (Curioso, salace e non privo di istruzione a proposito dei *Piano Recitals*). — Rassegna di concerti e di teatri da ogni centro musicale importante del mondo, *varia*, discussioni artistiche, interessi industriali, ecc.

Febbraio. N. 1195. — *Berlin*, *Paris*, *London*, *Dresden:* interessanti corri-

spondenze. — *German influence of French Music.* — *Couried Succeeds Grau: A revolution in Opera: The Star System to be discarded.* Sarebbe ora che l'America si liberasse di questi manipolatori di arte falsa e tutta industriale: speriamo in Couried. — *The Critic's Opportunity* (seventeenth paper): interessantissima rassegna di teatri e concerti e discussione varia di temi artistici. — *Grau's pronise to Dawrosch.* — Solite altre rubriche, corrispondenze, notiziario ricchissimo.

N. 1196. — *Theodor Leschetisky:* giuste riflessioni sul grande maestro. — *Ruskin's Music;* il quale è stato certo un gran critico d'arte ma un pessimo dilettante di musica. — *Routed by Foreigners:* riflessioni sopra una statistica, la quale dimostra che i compositori tedeschi hanno conquistato il mondo americano oltre che l'europeo. — Corrispondenze, *varia*, recensioni, critiche, cronaca, ecc.

Marzo. N. 1197. — *The Philarmonic Refuses. No Perpetual Conductorship.* — *The Critic's Opportunity* (eighteenth paper). — Solite altre rubriche. — Curiosa la proposta fatta da un ignoto, dì prestare 5000 dollari a Mascagni da essere restituiti, con relativi interessi, dopo avere composta un'opera di esclusiva esecuzione in America. — Le lagrime del coccodrillo.

N. 1198. — *The future of Grand Opera in America*, di A. Lankow. — *The orchestral situation in Leipsic*, di A. Kranich. — *The Critic's Opportunity* (nineteenth paper): rivista interessantissima. — *Musical memories of 1902:* l'anno dei cantanti in Australia. — Biografie, critiche, corrispondenze, *varia*, notizie personali e locali, ecc.

N. 1199. — *Fritz Delius, Composer*, di J. Runciman. — *The Critic's Opportunity* (twentieth paper). — *The Cremona warnish.* — Solite altre rubriche.

N. 1200. — *Philadelphia's Beethoven Cycle:* rassegna di 5 concerti orchestrali Beethoveniani. — *Emile Lauret.* — *American Violin Makers.* — Rassegne, critiche, *varia*, ecc.

The Musical Times (Londra).

Febbraio. — *Salisbury Cathedral:* articolo istruttivo da un punto di vista storico. — *Dr. Maurice Greene* (1696?—1775): schizzo biografico. — Niecks: *The development of musical styles, from Mozart to the end of the nineteenth century.* — *Occasional Notes.* — *Reviews.* — Corrispondenze. — Musica.

Marzo. — *W. G. Mc Naught:* schizzo biografico. — *The Fitzwilliam Museum, Cambridge.* — Vernon Blackburn: *Onomatopoeia in Music.* — *A famous choir school* (Cenni interessanti sulla scuola corale nella Cappella di S. Giorgio a Windsor). — Solite altre rubriche.

Aprile. — *Adolph Brodsky:* cenno biografico. — *The Fitzwilliam Museum, Cambridge.* — Vernon Blachburn: *Butterfly Music.* — Solite altre rubriche. — *The memorial to Arthur Sullivan in St. Paul's cathedral.*

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

*** **Parma**. — *R° Conservatorio di Musica* (Sala Verdi).

Conferenze sulla storia del melodramma (1600 — 1700 — 1800), tenute dal M° GUIDO GASPERINI, Professore di Storia della Musica e Bibliotecario del Regio Conservatorio ed illustrate da esecuzioni di musica vocale e strumentale.

PRIMA CONFERENZA

ARGOMENTO

(1600 — 1700).

Le origini del Melodramma — I primi saggi di musica nello stile rappresentativo — Gli intendimenti degli autori della *Dafne*, dell'*Euridice*, dell'*Orfeo* — Lo sviluppo delle forme melodiche e del sentimento drammatico nelle opere dei successori di CLAUDIO MONTEVERDI — G. B. LULLI e il Teatro francese — ALESSANDRO SCARLATTI e la Scuola napoletana.

Programma della musica.

(Col concorso degli alunni: Attilia Capelli, Emilia Turrini e Riccardo Ghidini della Scuola di Canto del R. Conservatorio).

G. CACCINI, « *Dovrò dunque morire* » Madrigale per Soprano con accompagnamento di cembalo, alunna A. Capelli.

I. PERI, Strofe di Tirsi nell'opera *Euridice*, per Tenore, con accompagnamento di tre flauti e cembalo, alunno R. Ghidini.

C. MONTEVERDI, Aria nell'opera « *Arianna* » per Soprano, con accompagnamento di cembalo, alunna E. Turrini.

F. CAVALLI, Aria *Dell'antro magico* nell'opera « *Giasone* », per Soprano, con accompagnamento d'orchestra, alunna E. Turrini.

M. A. CESTI, Sinfonia nell'opera « *Le Disgrazie d'Amore* », orchestra.

G. B. LULLI, Aria strumentale nell'opera « *Rinaldo* » (incantamento di Rinaldo), orchestra.

A. SCARLATTI, Aria *Langue, geme* nell'opera « *Rosaura* », per Soprano, con accompagnamento d'orchestra, alunna E. Turrini.

L'orchestra, formata di soli alunni del Conservatorio, è diretta dall'allievo Gustavo Campanini della Scuola di Composizione. Accompagna al cembalo il M° Italo Azzoni.

SECONDA CONFERENZA

ARGOMENTO

(1700 — 1800).

Il carattere del Melodramma nel Settecento — Il meraviglioso sviluppo della scuola italiana — Il Teatro di G. F. HAENDEL e di G. F. RAMEAU — La riforma di CRISTOFORO GLUCK e la lotta dei Gluckisti e dei Piccinisti — L'opera di W. A. MOZART.

Programma della musica.

(Col gentile concorso della Marchesa Signora Clementina Paveri Fontana e dell'alunna Emilia Turrini).

G. B. PERGOLESI, Aria *Stizzoso mio stizzoso* nell'opera « *La Serva Padrona* », per Soprano, con accompagnamento di cembalo, Marchesa C. Paveri Fontana.

G. F. HAENDEL, Aria per Soprano nell'opera « *Alessandro* », con accompagnamento di cembalo, alunna E. Turrini.

G. F. RAMEAU, Scena 1ª dell'atto 1° dell'opera « *Hyppolite et Aricie* », per Soprano, con accompagnamento d'orchestra, Marchesa C. Paveri Fontana.

C. W. GLUCK, *Ouverture* dell'opera « *Alceste* », orchestra.

N. PICCINNI, *Ouverture* dell'opera « *Didon* », orchestra.

W. A. MOZART, Aria *Giunse alfin* nell'opera « *Le Nozze di Figaro* », per Soprano, con accompagnamento di cembalo, Marchesa C. Paveri Fontana.

G. PAISIELLO, *Ouverture* dell'opera « *La Nina Pazza* », orchestra.

L'orchestra è diretta dall'alunno Gustavo Campanini. Accompagna al cembalo il M° Italo Azzoni.

TERZA CONFERENZA

ARGOMENTO

(1800 — 1900).

Le condizioni del Melodramma nei primi anni del 19° secolo — La rinascenza del Teatro italiano nelle opere di G. ROSSINI, V. BELLINI, G. DONIZETTI, G. VERDI — L'opera teatrale di C. M. v. WEBER — La lotta fra le tendenze delle varie scuole musicali — La riforma di R. WAGNER — Lo stato attuale dell'Opera in musica.

Programma della musica.

(Col gentile concorso della Marchesa Signora Clementina Paveri Fontana e delle alunne A. Capelli ed E. Turrini).

G. ROSSINI, *Ouverture* dell'opera « *Tancredi* », orchestra.

G. ROSSINI, *Selva opaca,* Romanza per Soprano nell'opera « *Guglielmo Tell* », con accompagnamento d'orchestra, Marchesa C. Paveri Fontana.

V. BELLINI, *Ah, non credea mirarti,* Andante per Soprano nell'opera « *La Sonnambula* », con accompagnamento d'orchestra, Marchesa C. Paveri Fontana.

C. M. v. WEBER, Duetto per Soprani nell'atto 2° dell'opera « *Der Freischütz* », con accompagnamento d'orchestra, alunne A. Capelli ed E. Turrini.

C. GOUNOD, Preludio dell'opera « *Faust* », orchestra.

G. VERDI, *Ritorna vincitor,* Scena per Soprano nell'opera « *Aida* », con accompagnamento d'orchestra, Marchesa C. Paveri Fontana.

G. Verdi, *Ave Maria*, per Soprano, nell'opera « *Otello* », con accompagnamento d'orchestra, Marchesa C. Paveri Fontana.

R. Wagner, Preludio dell'opera « *Parsifal* », orchestra.

Dirige l'orchestra l'alunno Gustavo Campanini.

La Ditta G. Ricordi e C. ha gentilmente permesso l'uso delle musiche di sua proprietà ed ha, con egual cortesia, concedute le partiture e le varie parti d'orchestra.

— Programma dell'esercitazione della classe di pianoforte, Prof. Cav. Stanislao Ficcarelli (Sala Verdi).

Programma.

1. W. Mozart, *Ouverture* del « *Flauto magico* », orchestra.
2. L. Beethoven, *Presto* alla Tedesca (op. 79), alunna Curti Agata.
3. M. Clementi, *Allegro* (op. 26), alunna Lami Beatrice.
4. L. Beethoven, *Sonata* (op. 78) — F. Schubert, *Minuetto*, alunna Peyrot Enrichetta.
5. D. Scarlatti, *Pastorale* — P. Paradisi, *Toccata*, alunna Ficcarelli Albertina.
6. S. Bach, *Preludio* e *Fuga* in *Do diesis* — F. Chopin, *Studio* in *Fa diesis* (op. 25), alunno Tedoldi Agide.
7. L. Beethoven, *Ouverture* dell'« *Egmont* », orchestra.
8. F. Mendelssohn, *Romanza* senza parole — C. M. Weber, *Invito al Valzer* (trascrizione di Concerto di Tausig), alunna Anelli Maria.
9. F. Chopin, *Berceuse* — *Marcia funebre* (op. 25) — *Finale presto* (op. 25), alunna Corazzi Emma.
10. F. Liszt, *Ottava Rapsodia*, alunno Tedoldi Agide.
11. G. Martucci, *Variazioni* per due pianoforti, alunne Corazzi Emma, Anelli M.

L'orchestra di alunni è diretta da Gustavo Campanini.

Scuola di Composizione, Prof. Righi.

*** **Alessandria.** — *Scuola di pianoforte, armonia, contrappunto e composizione.*

Pianoforte. Insegnamento secondo i programmi più recenti dei Conservatori Regi e dei Licei primari d'Italia.

Quadro dei tre grandi rami in cui viene diviso l'odierno insegnamento del Pianoforte.

I. — *Meccanismo.* Esercizi giornalieri e studi.

II. — *Musica classica* antica e moderna *a due mani* — *Idem. A quattro mani* e *Musica d'assieme.*

(Musica classica antica della scuola italiana, francese, inglese e tedesca; musica classica moderna di tutte le scuole).

III. — *Polifonismo.* Composizioni di Bach (commentate nella forma e interpretate nei molteplici abbellimenti secondo gli studi più recenti fatti dai didattici sui manoscritti del grande maestro).

Cenni sulle diverse forme musicali e specialmente sulla forma della *Sonata*, affinchè l'allievo possa raggiungere un'interpretazione artistica dei grandi lavori classici.

Cenni storici sull'origine, sviluppo e perfezionamento del Pianoforte.

Cenni storici sui compositori classici e sui diversi stili di musica per detto istrumento.

Armonia. Secondo i metodi più recenti della scuola germanica (Jadassohn, Piel, ecc.).

Contrappunto diatonico-vocale basato sulle tonalità antiche e sulle composizioni di Palestrina e contemporanei (secondo i metodi di Fux, Haller, Piel, ecc.).

Contrappunto cromatico-istrumentale basato sulle tonalità moderne e sulle composizioni di Bach (secondo i metodi di Jadassohn, Bazin, ecc.).

Fuga istrumentale.

Composizione e istrumentazione. Forme istrumentali: *Struttura della melodia — Canzone — Tema con variazioni — Forme di danza (Minuetto, Gavotta, Scherzo, ecc.) — Rondò — Suite — Sonata — Concerto — Trio, Quartetto, ecc. — Ouverture — Sinfonia.*

Forme vocali-istrumentali: *Canzone — Coro — Cantata — Oratorio — Melodramma.*

Breve sunto di storia universale della musica.

Composizione sacra per organo e per voci, basata sulle melodie gregoriane.

Canto gregoriano secondo le edizioni dei Benedettini di Solesmes.

Cenni storici sull'origine e sviluppo della musica sacra.

M° G. Cicognani.

Opere nuove e Concerti.

*** « *Titania* », la nuova opera di Hüe, datasi all'*Opéra-Comique* di Parigi, vi ha avuto un successo di stima.

*** I giudizi sono molto disparati sopra la nuova opera di B. Zepler, « *Il Visconte di Létorières* », rappresentatasi a Praga.

*** Carlo Goldmark ha fatto delle modificazioni alla sua nuova opera, « *Götz di Berlichinga* »; ed essa, diversamente da quanto avvenne a Budapest, ha avuto a Francoforte s. M. un buon successo.

*** « *Consuelo* », la nuova opera del Maestro Alfonso Rendano, rappresentatasi il 27 marzo p p. al Teatro Reale di Stoccarda, ottenne un brillante successo.

*** Il Barone Franchetti sta scrivendo una nuova opera, « *La leggenda di Edipo* »: il libretto è di Ferdinando Fontana. L'opera sarà pronta per la stagione di carnevale del 1905 ed è destinata alla *Scala* di Milano.

*** « *Hans Michel* », la nuova opera di Dupuis ha avuto un successo molto lusinghiero a Bruxelles.

*** Molto interesse ha svegliato a Parigi la rappresentazione dell'opera di Rameau, « *Castore e Polluce* », eseguita da quella *Schola cantorum*.

*** A Monaco fu eseguita con lieto successo la cantata *La Vita Nuova*, sul testo di Dante, del maestro italiano Wolf-Ferrari, già favorevolmente noto in Germania per composizioni da camera.

Wagneriana.

*** La *Grande Opera* di Parigi festeggia l'anno giubilare di Riccardo Wagner colla prima rappresentazione di *Tristano e Isolda*.

*** In memoria di Riccardo Wagner, il giorno della sua morte nelle principali città tedesche, ebbero luogo esecuzioni delle sue opere. E in Italia? La commemorazione della..... banda di Venezia. — *Shocking!*

*** Al Teatro Comunale di Lipsia in autunno si rappresenteranno in ciclo speciale tutte le opere di Wagner, dal *Rienzi* al *Crepuscolo degli Dei.*

*** La prima rappresentazione del *Crepuscolo degli Dei* in lingua russa ebbe luogo al *Teatro Maria* di Pietroburgo il 2 febbraio p. p.

*** Rappresentazioni wagneriane al Teatro *Principe Reggente* di Monaco. Saranno 24, così distribuite:

Agosto 8, 9, 10, 11. *Trilogia.*
» 14. *Lohengrin.*
» 15. *Tristano.*
» 17. *Tannhäuser.*
» 18. *I Maestri Cantori.*
» 21. *Lohengrin.*
» 22. *Tristano.*
» 25, 26, 27, 28. *Trilogia.*
» 31. *Tannhäuser.*
Settembre 1. *I Maestri Cantori.*
» 4. *Lohengrin.*
» 5. *Tristano.*
» 7. *Tannhäuser.*
» 8. *I Maestri Cantori.*
» 11, 12, 13, 14. *Trilogia.*

Particolar cura si dà alla preparazione della *Trilogia*, le cui prove incominciarono dal dicembre scorso; al principio di aprile la *Walküre* era già pronta dopo 28 prove; le parti principali sono distribuite a doppio. Oltre gli artisti ordinarî del *Hoftheater* sono annunziati Lilian Nordica, Fritz Friedrichs, Ernst Kraus, Julius Lieban ed altri. Il prezzo dei posti per la Trilogia è di 80 marchi, per le altre rappresentazioni di 20 marchi.

Per prenotazioni dirigersi al *Reisebureau Schenker & Co*, Promenadeplatz, 16.

Monumenti.

*** Prossimamente a Francoforte sul Meno verrà inaugurato un monumento sepolcrale al compositore Gioachino Raff.

*** La città di Halle s. S. ha un monumento di più, quello di Roberto Franz.

*** La tomba d'onore decretata ad Hugo Wolf dal Consiglio comunale di Vienna, sarà vicina a quella di Beethoven.

*** È stato inaugurato a Monte Carlo il monumento a Ettore Berlioz.

*** Quanto prima incominceranno i lavori per l'erezione del monumento a Mozart-Haydn-Beethoven nel Thiergarten di Berlino.

Varie.

*** Riceviamo:

Bologna, Aprile 1903.

Per diffondere sempre più la buona musica e col più speciale intento di far eseguire e conoscere i lavori di musicisti italiani che, appunto per difetto di associazioni che li incoraggino e proteggano, raramente giungono sino al giudizio del pubblico, e senza escludere, s'intende, l'esecuzione delle migliori opere classiche, il maestro Bruno Mugellini si propone di organizzare ogni anno una serie di concerti non minore di cinque. Nei concerti avranno luogo esecuzioni di solisti, musica da camera vocale e strumentale, musica d'orchestra, insomma quanto di migliore potrà darsi col concorso dei più distinti artisti dei quali non è penuria in Bologna e coll'intervento altresì di artisti d'altri luoghi. Come si vede, il programma di questa nuova istituzione è assai diverso da quello della Società del Quartetto, tanto benemerita fra noi per tradizioni gloriose. Crediamo anzi che l'una sorga a complemento dell'altra, con reciproco vantaggio e certamente poi con vantaggio dell'arte. Non è perciò da dubitare dell'appoggio di quanti amano l'arte e della felice riuscita di una istituzione che si promette di risvegliare nuove e giovani energie musicali in questa nostra città così illustre nella storia dell'arte stessa.

*** Edoardo Grieg e la sua sposa intraprenderanno fra breve un viaggio artistico in Boemia, nella Russia occidentale e in Francia.

*** Nella città di Lussemburgo verrà fondato un Conservatorio di musica col capitale di 200.000 franchi, destinati a tale scopo dalla vedova del sig. Giuseppe Pescatore, morta alcuni mesi or sono.

*** Il Principe Ferdinando di Baviera ha assunto il protettorato delle feste che avranno luogo, nel prossimo ottobre, a Berlino per l'inaugurazione del monumento a Riccardo Wagner.

*** Al Conservatorio di Parigi si è recentemente istituita una classe per l'arpa cromatica.

*** A Mosca si progetta l'erezione di un teatro tedesco stabile.

*** Il pianista Leopoldo Godowsky, compiuto il suo viaggio artistico in Ungheria, ha intrapreso una serie di concerti nelle città dell'Oriente.

*** Le opere presentate al Concorso Baruzzi di Bologna (premio L. 10.000) sono quattordici. La Commissione esaminatrice è composta dei maestri E. Bossi, L. Torchi, G. Coronaro, Cilea e Ferrari Rodolfo.

*** Siegfried Wagner diresse con successo opere di Beethoven e di R. Wagner nell'ultimo Concerto Lamoureux a Parigi.

*** Giulio Massenet lavora intorno ad una nuova opera comica, « *Cherubino* », su libretto di Francis de Croisset ed Enrico Cain.

*** L'11 dicembre 1903 sarà festeggiato, in Francia ed in Germania, il centenario della nascita di Berlioz. In questa circostanza la Casa Breitkopf e Härtel completerà la pubblicazione delle opere del maestro.

*** Un Congresso internazionale di scienze musicali avrà luogo a Berlino dal 30 settembre al 5 ottobre. Speriamo che non si ripeta il caso disgraziato della sezione musicale al Congresso di Roma. Le sedute si tenevano troppo spesso davanti a una folla di sedie vuote che non erano precisamente le sedie parlanti dello Schumann.

Necrologie.

*** Roberto Planquette, il famoso autore delle *Campane di Corneville*, è morto a Parigi in età di 52 anni.

*** Augusta Holmès, nota compositrice specialmente di romanze, è morta a Parigi in età di 55 anni.

*** Alfonso Buonomo, compositore di opere buffe, è morto a Napoli in età di 73 anni.

*** Hugo Wolf, da molto tempo malato di mente, è morto a 43 anni nel manicomio provinciale di Vienna.

*** Alberto Cahen, noto a Parigi per alcune opere riuscite, è morto recentemente.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Ferreri G., *La voce nel linguaggio e nel canto*. In-16. — Roma, Soc. Edit. Dante Alighieri. — L. 2.

Fondi E., *Il quartetto geniale*: odi a Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi. In-16. — Bologna, Zanichelli. — L. 0,75.

Galli A., *Piccolo lessico del musicista*. Nuova edizione riveduta e ampliata dall'autore. In-4. — Milano, G. Ricordi. — L. 4.

Mayr G. S., *Memoria* presentata nel marzo 1805 al venerando Consiglio del Pio Luogo della Misericordia Maggiore per istituire le lezioni caritatevoli di musica. In-8. — Bergamo, Tip. Mariani.

Pagliari A., *Luigi van Beethoven*. Conferenza. In-8. — Cremona, Tipografia G. Frisi.

Solerti A., *Le origini del Melodramma: testimonianze dei contemporanei*. 1 vol. in-12. — Torino, F.lli Bocca. — L. 3,50.

FRANCESI

Calvocoressi M. D., « *L'Étranger* ». Action musicale de V. D'Indy. Le poème analyse de la partition. In-8. — Paris, Fischbacher. — Fr. 1.

Destranges E., *Le théâtre à Nantes depuis ses origines jusqu'à nos jours*. In-8. — Paris, Fischbacher. — Fr. 5.

— « *L'Ouragan* » *d'Alfred Bruneau*. Étude analytique et thématique. In-16. — Paris, Fischbacher. — Fr. 1,50.

— *Kérim, le Requiem, la Belle au bois dormant, Penthésilée, les Lieds de France, les Chansons à danser, d'Alfred Bruneau*. In-16. — Paris, Fischbacher. — Fr. 1,50.

Dupaigne A., *Le solfège par le chant*. Méthode formant l'oreille et la voix des enfants avant la notation et la lecture. 1ère partie (5 à 6 ans). In-8. — Paris, Hachette. — Fr. 0,50.

Ghédon B. H. J., *Manuel du facteur d'orgue*. Nouvelle édition. Encyclopédie Roret. 1 vol. in-8, et 1 atlas. — Paris, L. Mulo. — Fr. 20.

Huard G., *Traité de la propriété intellectuelle.* T. 1er. Introduction. « Propriété littéraire et artistique ». 1 vol. in-8. — Paris, Marchal et Billard. — Fr. 7,50.

Tiersot J., *Ronsard et la musique de son temps.* In-8. — Paris, Fischbacher. Fr. 3.

TEDESCHI

Beethoven L. v., *Neue Briefe hrsg. u. erläutert v. Dr. A. Christlieb Kalischer.* Gr.-8. — Berlin, Schuster u. Loeffler.

Berlioz H., *Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein hrsg. v. La Mara.* Gr.-8. — Leipzig, Breitkopf.

Brendel F., *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich.* Von den ersten christl. Zeiten, bis auf die Gegenwart. — Leipzig, Bibliograph. Anstalt. A. Schumann.

Bulle H., *Klingers Beethoven u. die farbige Plastik der Griechen.* Gr.-8. — München, F. Bruckmann.

Bussler L., *Praktische Harmonielehre in 54 Aufgaben.* Gr.-8. — Berlin, C. Habel.

Dræseke F., *Der gebundene Styl. Lehrbuch f. Kontrapunkt u. Fuge.* 2 Bde. Gr.-8. — Hannover, L. Oertel.

Eitner R., *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19 Jahrh.* 7 Bd. Gr.-8. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Friedlaender M., *Das deutsche hied im 18 Jahrh. Quellen s. Studien.* Gr.-8. — Stuttgart, J. G. Cotta Nachf.

Fröhlich J. G., *Orgelschule f. Kat Lehrerbildungsanstalten.* Gr.-4. — Regensburg, F. Pustet.

Fuchs H., *Richard Wagner und Homosexualität.* Gr.-8. — Berlin, H. Barsdorf.

Heinze L., *Theoretisch-praktische Musik- u. Harmonielehre nach pädagogischen Grundsätzen.* Gr.-8. — Breslau, H. Handel.

Jahn A., *Führer durch R. Wagners « Lohengrin ».* Neue Aufl. Gr. 8. — Leipzig, O. Reinboth.

Jahrbuch, kirchenmusikalisches. 1902. 17 Jahrg. Hrsg. v. Dr. F. X. Haberl. Lex.-8. — Regensburg, F. Pustet.

Kretzschmar H., *Musikalische Zeitfragen.* Zehn Vorträge. Gr.-8. — Leipzig, C. F. Peters.

Liszt F., *Briefe an Carl Gille. Hrsg. v. A. Stern.* In-8. — Leipzig, Breitkopf.

Marsop P., *Studienblätter e. Musikers.* Gr.-8. — Berlin, Schuster u. Loeffler.

Pfordten H. F., *Handlung u. Dichtung der Bühnenwerke R. Wagners nach ihren Grundlagen in Sage u. Geschichte dargestellt.* 3 Aufl. Gr.-8. — Berlin, Trowitzsch u. Sohn.

Prüfer A., *Sebastian Bach u. die Tonkunst des 19 Jahrh.* Gr.-8. — Leipzig, G. Schlemminger.

Riemann H., *Grosse Kompositionlehre.* II. Band. *Des polyphone Satz.* Gr.-8. Berlin, Spemann.

Röckl S., *Ludwig II. u. R. Wagner. 1864-1865.* Gr.-8. — München, C. H. Beck.

Schildknecht' J., *Orgelschule.* Gr.-4. — Regensburg, A. Coppenrath.

Schneider A., *Die Lehre der Musik u. Harmonie übertragen auf das praktische Gebiet.* Gr.-8. — Dresden, E. Weise.

Steuer M., *Zur Musik.* Geschichtliches, Aesthetisches u. Kritisches. Gr.-8. — Leipzig, B. Seuff.

Tomicich H., *Vor welchem Werke R. Wagners fühlen Sie sich ammeisten angezogen?* Gr.-8. — Bayreuth, Grau.

INGLESI

Croger T. R., *Note on Conductors and Conducting.* 2d edit. revised. In-8. — London, W. Reewes.

Kaldy J., *A History of Hungarian Music.* In-8. — London, W. Reewes.

Kofler L., *The Art of Breathing as the Basis of Tone Production.* In-8. — London, Curwen.

Lehmann L., *How to Sing.* Translated from the German, by R. Aldrich. In-8. — London, Macmillan.

Paterson A. W., *The Story of Oratorio.* In-8. — London, W. Scott.

Smith H., *Modern Organ Tuning, the How and Why?* In-8. — London, W. Reewes.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Arensky A. — Op. 56. *Quatre Morceaux* pour Violoncelle avec accompagnement de Piano.

N. 1. *Orientale* — 2. *Romance* — 3. *Chant triste* — 4. *Humoresque.*

Op. 58. « *Die Wölfe* ». Ballade für Bass und Orchester.

Op. 59. *Sechs Kinderlieder* für eine Stimme mit Clavierbegleitung.

Op. 60. *Acht Lieder* für eine Stimme mit Clavierbegleitung.

Op. 62. *Quatrième Suite (Re bém. maj.)* pour 2 Pianos à 4 mains. — Moscou-Leipzig. P. Jurgenson.

Dei pezzi per violoncello *Chant triste* ha maggior risalto; la ballata Op. 58 è in stile declamato e colorita; nei *Kinderlieder* e nell'Opera 60, l'Arensky dimostra vena melodica unita ad un'armonizzazione elegante, qualità che anche nella *Suite* raccomandano il compositore. Il testo delle melodie è in tedesco e russo.

Besckirsky W. — *Rapsodie Finlandaise.* — Leipzig. P. Jurgenson.

Un carattere speciale non si scorge: i motivi su cui sono tessute brillanti variazioni dicono poco; come in cento altre rapsodie, resta un pezzo di puro effetto.

Brandes Friedrich. — Op. 11. *Deutsches Lied,* für Männerchor. — Dresden, J. Günther.

Curti Franz. — Op. 18. *Zwei Gedichte* von Martin Greif für Männerchor. — N. 1. *Die Nacht* — 2. *Morgendämmerung.* — Dresden. J. Günther.

Dagnino Eduardo. — « *Voci delle cose* ». Romanza per Canto e P.forte. — Roma. Stabilimento musicale Romano.

Composizione premiata ad un concorso dello Stabilimento e di carattere melodico.

Döring Carl Heinrich. — Op. 245. « *In fernen Westen sinket* ». Dichtung für Männerchor.

Op. 246. « *All mein Reichthum ist mein Lied* ». Dichtung für Männerchor. — Dresden. J. Günther.

Duloff G. — 100 *Bogenübungen* zur Violin-Etüde in *B-dur* von Pietro Rovelli. — Leipzig, Moskau. P. Jurgenson.

Preso di base uno studio a note doppie, il Duloff suggerisce 100 varianti: un buon mezzo per eccitare la fantasia dell'allievo e progredir presto.

Goedicke A. — Op. 6. *20 petites pièces* pour les commençants. — Leipzig-Moscou. P. Jurgenson.

Piacevoli e che si possono raccomandare ai principianti pianisti.

Koessler Hans. — *Symphonische Variationen* für grosses Orchester. Partitur. — Leipzig. Hermann Seemann Nachfolger.

Un maggior contrasto tra le singole variazioni aumenterebbe l'effetto, del resto un lavoro artistico e coscienzioso.

Krause Émil. — Op. 95. *Neuer Gradus ad Parnassum.* Einhundert Studien für P.forte. — Leipzig. E. W. Fritzsch.

Opera di gran pregio come contenuto musicale e di non dubbia importanza didattica pel criterio con cui è condotta. Comprende tre fascicoli: nel primo (N. 1-20) sono studi di grado medio, nel secondo (N. 21-46) e nel terzo (N. 47-70) studi più difficili; il quarto (N. 71-100) ha per oggetto speciale lo studio dello stile polifonico.

In quanto a metodo la novità è che ogni tema serve di sviluppo a due studî per la mano destra e per la sinistra; inoltre l'allievo viene regolarmente esercitato in tutte le tonalità. Il quarto fascicolo, su cui richiamiamo in particolar modo l'attenzione degli insegnanti, colma un vuoto nel nostro materiale didattico, e pure accettando il programma di studî tracciato da Bülow, esso diviene utilissimo quale transizione da Cramer e Clementi a Bach, pel modo razionale che inizia allo stile polifonico: in ogni studio il pensiero vien prima trattato a due parti, indi a tre e quattro. Certo, dopo questa pratica, l'allievo può affrontare con sicurezza il *Cembalo* di Bach; intelligenza e meccanismo hanno avuto un equilibrato sviluppo. L'opera ebbe lode da D'Albert — cui è dedicata — e da Busoni.

Liszt Franz. — *Lieder und Gesänge* für P.forte zu 2 Haenden übertragen von August Stradal.

N. 6. *Ueber allen Gipfeln ist Ruh'.*
N. 7. *Der Fischer-Knabe.*
N. 13. *Du bist wie eine Blume.*
N. 23. *Nimm einen Strahl der Sonne.*
N. 24. *Schwebe, schwebe, blaues Auge.*
N. 27. *Kling leise mein Lied.*
N. 34. *Ich möchte hingehn.*
N. 37. *Wieder möcht'ich dir begegnen.*
N. 40. *Die stille Wasserrose.*
N. 43. *Die drei Zigeuner.*
N. 47. *Bist du! Wild wie ein Lufthauch.* — Leipzig. C. F. Kahnt Nachfolger.

Quantunque, a rigor d'arte, in una composizione lirica la scissione della musica dalla poesia ammetta delle riserve nè s'abbia a lodare l'esecuzione di coteste trascrizioni a concerto — la qual moda oggi va scomparendo — accogliamole pure quando facciano della musica a casa nostra, tanto più che si presentano nella veste elegante che loro dà lo Stradal; se non altro giovino a far conoscere quale lirico un musicista forse gonfiato da pochi, ma da molti ingiustamente negletto.

Maykapar S. — Op. 5. *Variations lyriques* sur un thème original pour Piano. — Leipzig. P. Jurgenson.

Questo genere di variazioni domandava maggior fantasia e spigliatezza; ma, trattandosi di primi saggi, non ci sorprende se l'autore è un po' timido, ligio al tema. Vedremo in avvenire.

Mendelssohn Arnold. — *Fünf altdeutsche Lieder,* für vierstimmigen Männerchor. — N. 1. *Im Mai* — 2. *Singer und Organist* — 3. *Der Ingenmeister* — 4. *Zu Sanch Martins Fest.* — 5. *Der Bart.* — Leipzig. Rob. Forberg.

Piacevoli e riuscite composizioni di carattere giocoso.

Müller-Alupka. — Op. 1. *Zwei Clavierstücke.* N. 1. *Nocturne.* N. 2. *Serenade.* — Leipzig. F. E. C. Leuckart.

Pachulski H. — Op. 18. *Deux Masourkas* pour Piano.

Op. 19. *Toccate* pour Piano. — Leipzig-Moscou. P. Jurgenson.

La toccata è uno studio a note doppie; musica da sala, cui manca ancora l'intimità del sentimento.

Reiter Josef. — Op. 57. *Claviergedichte.*

Op. 58. *Drei Claviergedichte.* — Wien. Mozarthaus.

In confronto ai titoli il contenuto musicale lascia delusi; come effetto pianistico il primo fascicolo è debole, migliore il secondo.

Renner Josef (junior). — Op. 56. *Suite* für Orgel. — Leipzig. F. E. C. Leuckart.

Melodia franca e scorrevole, armonizzazione ricercata forse più di quanto la melodia lasci desiderare; nè l'appunto ha a scemare in noi la stima cui un artista serio quale il Renner ha diritto.

Rietsch Heinrich. — Op. 13. *Zwei Gedichte* für fünfstimmigen Frauchor mit Klavierbegleitung. N. 1. *Weltbild* — 2. *Nachtgeschwätz.* — Leipzig. Rob. Forberg.

Rochlich Edmund. — Op. 12. *Erinnerungen.* Fünf Dichtungen für P.forte (*Ave Maria* — *Cornamusa* — *Elegia* — *Tarantella* — *Epilogo*). — Leipzig. C. F. Kahnt Nachfolger.

Sauret Emile. — Op. 36. *Gradus ad Parnassum* du Violoniste. — Leipzig. Rob. Forberg.

Il nome del virtuoso ed il fatto che questa è una nuova edizione accresciuta ci dispensano dal rilevare l'importanza didattica dell'opera. Lodiamo solo la forma dilettevole con cui il Sauret presenta tutto il materiale della tecnica, e quale efficacia ne derivi all'insegnamento si capisce.

Simon Ant. — Op. 63. *Petite Suite* pour 2 Pianos. — Leipzig. P. Jurgenson.

L'effetto pianistico non corrisponde a quanto l'uso di due pianoforti ci fa supporre.

Sitt Hans. — Op. 73 B. *Zwanzig Duette* für zwei Violinen. — Leipzig. Otto Vorberg.

Nel primo fascicolo, il primo violino è alla prima posizione, nel secondo alla prima e terza; questi duetti, di carattere vario e d'uno stile melodico e brillante, offrono una lettura indicata agli studiosi.

Strauss Richard. — Op. 40. *Ein Heldenleben.* — Leipzig. F. E. C. Leuckart.

In questa rubrica non è il luogo di parlare del poema di Strauss, uno fra i più discussi dalla critica; bensì ci congratuliamo coll'editore per l'elegante pubblicazione della partitura d'orchestra in piccolo formato e a prezzo mite (M. 6), un vero servigio agli studiosi che vogliano conoscere da vicino la sorprendente istrumentazione di Strauss. Oltre alla riduzione per due pianoforti, già da noi annunziata, Otto Singer ne dà una per pianoforte solo, opera pur meritevole, datane la difficoltà.

Tscherepnin N. — Op. 14. *5 Chöre,* für Männerstimmen.

Op. 15. *Drei Chöre* (oder Solo-Quartette), für Männerstimmen. — Leipzig. P. Jurgenson.

Autori antichi.

D'Albert Eugen. — *L. van Beethoven.* Sonaten für P.forte. Kritisch-instructive Ausgabe. — Leipzig. Otto Forberg.

Aus den Klavier Abenden von E. d'Albert: 1. *Schumann R.* Op. 9. *Carnaval.* 2. *Beethoven L.* van. Op. 51 N. 2. *Rondò.*
3. » » » » 129. *Rondò* e *Capriccio.* — Leipzig. R. Forberg.

Chi ebbe la fortuna d'udire il D'Albert, di Beethoven interprete fortemente virile, avrà assai caro di veder fissato in quest'edizione quanto si può affidare allo scritto dello spirito animatore di esecuzioni indimenticabili; lo studio comparato dei testi non si può mai raccomandare abbastanza, e per chi vive fuori della vita musicale (nel fatto di grandi esecuzioni pianistiche l'Italia è pur troppo un deserto) è il mezzo indispensabile per acquistare uno stile. Le sonate son pubblicate separatamente e di esse abbiam già ricevute le prime ventisette; oltre la diteggiatura contengono utili consigli. Il D'Albert non s'arresta ad una esecuzione composta e curante il solo esteriore: la sua interpretazione mira diritto al pensiero: donde una certa larghezza di movimenti sempre secondo il carattere d'ogni motivo: e l'espressione ha da essere forte e nobile, non mai degenerare in sentimentalismo. In quanto a diteggiatura è istruttivo un confronto coll'edizione del Bülow, l'editore autorevolissimo delle ultime composizioni beethoveniane. Notevole che il D'Albert respinge con franchezza il principio del cambiamento di dito su medesime note o gruppi di note; il qual principio ha pur base su ragioni d'ordine meccanico ed estetico; solo che il Bülow non lo seppe contenere nei giusti limiti e l'applicò pedantescamente sino all'esagerazione a scapito della semplicità del meccanismo e con risultato opposto a quello voluto. È appunto la semplicità che vuole il D'Albert e il mantener la posizione della mano, senza paura dinanzi a diteggiature straordinarie, quando l'effetto artistico lo richieda — vedasi, ad es., l'impiego del pollice nell'ultimo tempo della Sonata, Op. 57. Pertanto non intendiamo pronunciarci in favore d'una edizione a danno dell'altra, chè in simil materia tutto è relativo: il pianista provetto confronta e sceglie, il dilettante si regola secondo i suoi mezzi tecnici. Attendiamo con curiosità le ultime sonate.

Segnaliamo pure il *Carnaval,* che tanto campo lascia alla fantasia dell'esecutore: lo studioso vi troverà importanti particolari d'interpretazione.

Martucci Giuseppe. — *Trascrizioni* per P.forte:

Padre G. B. Martini: 1. *Minuetto* (*Sol magg.*) — 2. *Tempo di Gavotta* (*Mi magg.*) — 3. *Minuetto* (*La magg.*) — 4. *Rondò* (*Do magg.*) — 5. *Minuetto* (*Si bem. magg.*) — 6. *Andante* (*Sol min.*) — 7. *Minuetto* (*Re magg.*) — 8. *Giga* (*Si bem. magg.*) — 9. *Rondò* (*Fa magg.*).

L. Boccherini: 1. *Larghetto* (*Mi min.*) — 2. *Minuetto* (*Re magg.*) — 3. *Presto* (*La magg.*) — 4. *Rondò* (*Re magg.*).

A. Torelli: 1. *Giga* (*Mi magg.*) — 2. *Tempo di passepied* (*Do magg.*) — 3. *Minuetto* (*Fa magg.*) — 4. *Tempo di Gavotta* (*Si bem. magg.*) — 5. *Andante* (*Re bem. magg.*) — Leipzig. Arthur P. Schmidt.

C. F. Händel: *Four Concerti grossi* for strings. — N. 1. In *B min.* — 2. *E min.* — 3. *B flat.* — *A min.* — London. Novello et Co.

Alla comune riduzione per Pianoforte sostituire la trascrizione elegante che l'effetto misuri a seconda del carattere dell'originale non è a disdegnarsi dall'artista; nè il Martucci avrà fatto cosa oziosa, quand'egli abbia contribuito alla diffusione della bella musica classica italiana. Le pagine del padre Martini, di Boccherini e Torelli ch'egli ci presenta sono della più aggradevole lettura e non difficili. Maggiori esigenze domandano all'esecutore i concerti di Händel; qui il lavoro del trascrittore non era lieve; rispettoso al disegno della polifonia il Martucci ci dà sotto l'aspetto della tecnica — a parte l'alto godimento estetico — un eccellente materiale di studio.

Giuseppe Magrini, *Gerente responsabile.*

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

MEMORIE

Genesi della Musica.

(Continuaz. e fine, V. vol. IX, fasc. 3°, pag. 632, anno 1902).

Capo XVIII.

Dell' accompagnamento della melodia. Esame analitico sulle scale razionali.

Il ritmo, come dicemmo, non è altro che una successione di movimenti proporzionati e simmetrici che compionsi nel tempo e colpiscono l'udito. Questi movimenti, se sono rivestiti di suoni diversi parimente ordinati e simmetrici per grado di gravità ed acutezza, formano una melodia che gli antichi dissero *canto*. Questa melodia può svolgersi a solo, con accompagnamento di altre voci, o di altri suoni e con un'altra o più melodie nello stesso tempo.

La melodia dicesi *a solo* quando si esprime con una voce o con uno strumento musicale che dia un suono alla volta. Se poi la melodia viene espressa con più voci o con più suoni dello stesso grado di gravità e di acutezza nello stesso tempo, si dirà all'*unisono*. Dicesi parimente all'unisono, sebbene in senso improprio, quando una melodia viene eseguita con diverse voci impari, o con suoni di strumenti di diverso taglio, e quando questa diversità di grado è solamente di periodo o di ottava, ma che corrispondono per grado di tonalità: come avviene nel canto gregoriano, se cantato da soprani, tenori, contralti e bassi.

La melodia coll'*accompagnamento* si ha quando a questa si uniscono simultaneamente altre voci e suoni, che, seguendo un andamento uniforme e misurato, stanno in armonia di grado tra di loro ed in relazione ed armonia con la melodia stessa. Se poi ad una melodia principale vengono accoppiate altre melodie dipendenti, in relazione cioè ed in armonia colla suddetta, in tal caso si dirà *composizione a più parti*: ciò che gli antichi chiamavano *discanto*, poi *contrappunto*, ed ora, sebbene non con troppa esattezza, dicono *polifonia*. Il contrappunto ha avuto origine dalla scoperta delle figure musicali ed in seguito al discanto; e significa *punctum contra punctum*, contrapporre nota a nota. A rigore di termini il contrappunto non diversifica dall'armonizzazione, poichè anche per questa è necessario contrapporre delle note a ciascuna nota della melodia, con cui facciano armonia; ma i musicisti per contrappunto intendono l'applicazione delle leggi armoniche a più melodie, ossia l'armonizzare più parti assieme, o meglio, contrapporre più melodie.

Non è mio intendimento di dare qui un trattato di armonia o di contrappunto, ciò nullameno non sarà inutile che accenni brevemente agli elementi fondamentali dell'una e dell'altro: e si vedrà che, anche di queste due parti interessantissime della musica, è sempre la proporzione e la simmetria che ne costituisce l'essenza ed il fondamento, e ne dà la ragione della piacevolezza e del bello. Ciascun suono di una melodia si può considerare sotto un duplice aspetto, cioè in ordine agli elementi essenziali di cui si compone, ovvero in ordine alla disposizione dei medesimi nella melodia stessa. Noi sentiamo che ogni suono ha relazione con una combinazione di suoni, di cui si compone naturalmente, e che percepisconsi come semplici; e la loro manifestazione ci è nota, non solo per un accurato esame analitico, ma avvertesi anche coll'udito: questa combinazione si manifesta coi cosiddetti consoni od armonici. L'organo, lo strumento più perfetto che sia uscito dalle mani dell'uomo, basta per dimostrare che ciascun suono della scala cromatica si compone di altri suoni, in una data proporzione di gravità, da formare un accordo maggiore ed anche una producente maggiore o diretta; quella che i musicisti chiamano *accordo di settima di dominante*, che pur essa ha per base un accordo maggiore. Tali combinazioni rispecchiano l'essenza del suono stesso da sembrare all'udito un suono solo.

È certo altresì che la melodia si compone sempre sopra di una scala razionale, non generica qual è la cromatica, e questa scala può essere maggiore, minore, o mista. Nella melodia i movimenti si succedono con proporzione e simmetria, e questi *movimenti* si rivestono di suoni parimente proporzionati e simmetrici per grado di gravità e di acutezza. Quindi la scala dee rappresentare ordine di tempo ed ordine di gradi, e perciò dicesi razionale. I movimenti successivi devono essere in relazione l'uno con l'altro, altrimenti il nostro giudizio, anzichè di convenienza, ci porterebbe a dimostrarli discordanti e quindi non piacevoli all'udito. L'ordine esige che in una melodia vi debbano essere suoni di maggiore e minore importanza, e perciò alcuni suoni principali ed altri secondarii, allo stesso modo che vi è il tempo forte e il tempo debole. Vi possono essere anche dei suoni non necessarii ma utili a rendere più sfumate le tinte, più delicati i passaggi dai principali ai secondari, e più vivaci le espressioni dei suoni stessi principali.

Or bene, una melodia che a prima vista ti sembra una successione di suoni semplici è invece formata di suoni composti, dalla quale composizione nasce il suono armonioso, appunto perchè formato di consoni od armonici. Ciascun suono pertanto si può esprimere con altri suoni reali che sieno tra loro in rapporto armonico o di consonanza. L'effetto che deriva da una simile combinazione, anzichè cambiare il carattere del suono stesso, lo rende più armonioso, più complesso e più forte e quindi più avvertito dall'udito. In pari tempo la melodia conserva il carattere che le può derivare dalla scala razionale su cui si forma. La ragione è semplice, poichè la sensazione che da tali suoni si produce è di fatto più distinta e più forte di quella data dai semplici armonici. Più distinta, perchè i suoni reali essendo più riconcentrati e vicini degli armonici l'udito giudica meglio della proporzione: più forte perchè i suoni sono resi più complessi e perciò più fortemente colpiscono l'udito; e nel tempo stesso venendo egualmente percossi (mentre nel suono i consoni lo sono mano mano più remissivamente del suono fondamentale) distinguonsi meglio le diverse parti che formano l'armonia. In una parola, se i consoni rappresentano suoni semplici o le parti di cui si compone il suono reale, i suoni reali, che formano accordo, rappresentano oltre ai suoni fondamentali anche i consoni dei medesimi, e quindi è evidente che debbano maggiormente impressionare il senso dell'udito

poichè comprendono un maggior numero di movimenti. Nè con ciò si dica, che un maggior numero di movimenti possa generar confusione; dal momento che le proporzioni restano le stesse per gli uni come per gli altri, e sono rese maggiormente sensibili e più vicine le differenze, e le combinazioni risultano più chiare.

La melodia adunque si manifesta come semplice espressione dei suoni fondamentali, se i suoni vengono combinati a seconda della naturale e primaria disposizione dei consoni, ed è l'espressione caratteristica di quella scala (maggiore, minore o mista che sia) su cui si svolge. Se la melodia è espressa coi suoni della scala maggiore, essa non può richiamare l'attenzione che all'accordo maggiore e alla sua producente. Una prova chiara si ottiene coll'armonizzare la scala stessa maggiore, esprimendola coi due accordi di cui si compone. Come:

Fig. 76.

Se la melodia sarà svolta nella semplice scala minore essa ci richiamerà al sentimento l'effetto dell'accordo minore e delle sue producenti diretta od inversa, a seconda del suo movimento ascendente o discendente; come:

Fig. 77.

Come si vede, la scala maggiore presenta una serie di note che ha per fondamento armonico due accordi maggiori; e quella minore, avendo due producenti, presenta una serie di note aventi per fondamento un accordo maggiore e due minori; e di questi uno è proprio della tonale e l'altro della producente inversa. Inoltre: la scala minore presenta due intervalli risolventi che derivano dalle due producenti: e queste combinazioni, che si ottengono simultaneamente coll'analisi del suono, nelle scale si riscontrano successivamente. L'effetto acustico che si manifesta dalle scale corrisponde ed è identico al carattere proprio delle combinazioni armoniche di cui si costituiscono; e ciò è naturale, poichè gli stessi suoni intesi successivamente impressionano il senso non diversamente da quelli uditi simultaneamente; poichè basta nel sentimento la ricordazione, e così si può fare il giudizio di convenienza o no, tanto in una combinazione di suoni simultanei che successivi. Nella scala maggiore le suddette due combinazioni si presentano come due colori, o come due linee diverse, l'una retta e l'altra curva, con cui si formano le figure. Queste linee e questi colori nella scala minore sono tre, e da ciò ne deriva la minor perfezione, appunto perchè è più complessa e meno semplice della maggiore; in questa basta una producente mentre nella minore ne abbisognano due.

Le due producenti nella scala minore sono necessarie perchè essa possa avere il movimento ascendente e quello discendente, mentre nella maggiore questi due movimenti si hanno dalla sua conformazione e dai soli due colori formati dalla producente e dal prodotto. Infatti le due note laterali della scala maggiore corrispondono alla nota dominante o comune, e quindi possono appartenere al centro come ai lati di essa, e perciò all'accordo come alla producente. Ne consegue che, per esempio, dal lato *sol* (che è nel tempo stesso centro perchè parte dall'accordo tonale) si può benissimo discendere in *fa* e quindi in *mi*; come dal *si* si può ascendere in *do*; e la ragione consiste in questo che le note risolventi *si* e *fa* tendono al centro *do* e *mi*.

Se invece il *fa* come il *si* ritornasse in *sol* si avrebbe una risoluzione figurata, inquantochè il *sol* è considerato non come lato ma come centro, appunto perchè in questo caso è parte dell'accordo tonale e però centro anzichè lato. Il simile non può accadere nella

scala minore ove il complemento della producente inversa, sebbene possa considerarsi come nota comune, non può ritenersi come nota laterale, essendo tonica e perciò del centro. Di più nella scala minore la sensibile dee passare o risolvere necessariamente in tonica, o nella sua determinante la tonalità minore, che è il 3° grado o *terza minore.* Che se risolvesse in 7° grado, od in *quinta* avrebbe il carattere maggiore, poichè *tonica* e *quinta* sottintendono naturalmente la terza maggiore, e per distruggere questo effetto naturale è necessario esprimere il 3° grado o la *terza minore.* Inoltre nella scala minore, discendendo per esempio dal *sol*♯ al *mi*, resta impressa nella memoria la sensazione dell'accordo maggiore *mi sol*♯ *si*, che essendo gli ultimi suoni toccati, richiamano naturalmente il prodotto maggiore di questo accordo, che sarebbe l'accordo *la do*♯ *mi*, distruggendo così il carattere minore.

Una melodia, semplice per quanto si voglia, si compone di suoni ordinati per grado e per tempo, che necessariamente devono rappresentare qualche accordo o le parti essenziali di esso. Un accordo può esser espresso totalmente od in parte, quando una di queste parti si sottintenda naturalmente. Data per esempio la *tonica* ed il 4° grado, il 7° che è il primo consono si percepisce anche non espresso, e così data la *tonica* ed il 7° grado si sottintende e si percepisce il 4°. In conseguenza di ciò ogni melodia accenna o manifesta i caratteri di una scala maggiore o minore, o mista. I caratteri di una scala si deducono dagli accordi di cui essa si compone, e ciò è evidente, poichè i suoni manifestano le loro proprietà, tanto se sono prodotti simultaneamente quanto successivamente; potendosi nell'uno e nell'altro caso giudicare della convenienza e dei rapporti dei medesimi. Volendo pertanto armonizzare una melodia è necessario usare quegli elementi di cui si compone la scala sopra la quale si svolge, che altrimenti si corre pericolo di guastare o svisare i caratteri della melodia stessa.

Difatti la scala maggiore di *do*, che comprende due accordi maggiori, uno dei quali è *do mi sol* prodotto, e l'altro *sol si re* che appartiene alla sua producente, non si può accompagnare con altri elementi al di fuori di questi. Se alla scala maggiore di *do* si aggiungesse una nota estranea, per esempio *la*, essa cesserebbe di essere semplicemente maggiore e addiverrebbe mista e complessa, poichè

assumerebbe il carattere di un altro accordo maggiore *fa la do*, e di altri minori quali sarebbero *la do mi*, *re fa la* e *mi sol si* (1). Una scala così fatta, che i musicisti chiamano *diatonica* maggiore, non è completa, perchè manca qualche cosa per poterla dire ordinata nel tempo: ammesso anche il molteplice carattere che assume con una simile giunta. Se si sperimenta coll'armonizzazione si vede a prima vista che nell'ascendere vi sono due note di seguito, quali sono *la si*, che richiedono il tempo debole e che volendole usare assieme fa d'uopo indebolirle di quantità o di valore. Discendendo poi, volendone conservare eguale il valore, è necessario cambiare tutta la parte superiore del periodo, e così il *do* passa dal tempo forte al debole ed il *si* dal debole al forte e l'accompagnamento richiede una nuova producente *re fa*♯ *la do* che genera una nuova tonalità *sol si re*.

Ma ritorniamo alla melodia, che si compone di frasi semplici o complesse o miste, e queste frasi si alternano da attive e passive o rovesciate in modo da formare, come vedemmo, il periodo. Data una melodia, per meglio conoscere la natura delle frasi, si deve spogliare di tutti gli ornamenti artistici, quali sono le anticipazioni, i ritardi, le sincopi e le figure retoriche, le note di passaggio e le sfumature, ecc. Ridotta la frase e la melodia alla più semplice espressione, dalla posizione degli accenti, o dai tempi forti, si arguisce a qual combina-

(1) È ben vero che anche la scala semplicemente maggiore comprende per ordine anche un accordo minore, qual sarebbe, per esempio sulla scala di *do*, *sol si mi*; ma questa combinazione presenta un'anticipazione od un ritardo, secondochè dalla producente si passa al prodotto o viceversa, anzichè una risoluzione od un passaggio da un accordo all'altro. Se dalla producente si va al prodotto il *si* presentasi come una nota ritardata che sale e risolve in tonalità di *do* e perciò è una sensibile che va in tonica, ed il *mi* si presenta come una nota anticipata. Se invece dal prodotto si passa alla producente, il *si* rappresenta una nota anticipata ed il *mi* una nota ritardata che discende in *re* o ascende in *fa*, note appartenenti alla producente. Un tal accordo minore nella scala di *do* fa parte della producente e del prodotto nello stesso tempo, ed ha un carattere di legame coi due coefficienti la tonalità, mentre se vi si aggiunge un *la*, questa nota appartiene ad uno dei colori della scala, a cui si aggiunge, ad esclusione dell'altro. Se si aggiunge a *do mi*, parte del prodotto, si ha un altro prodotto minore che non ha che fare colla producente; se si aggiunge a *re fa* si ha un prodotto minore che non ha che fare col prodotto maggiore; e se si aggiunge a *do fa* si ha un altro prodotto o tonalità, a cui il primo prodotto *do mi sol* sta in rapporto di producente, perciò cambia il carattere di tonalità alla scala maggiore di *do*.

zione e a qual colore appartenga la frase stessa. Si sa che gli accenti cadono sempre nelle note di un accordo prodotto, se la frase è attiva, e in quelle della producente se la frase è passiva. Quindi data una melodia, dalla disposizione delle note, anche se non sono espresse tutte le note di un prodotto o di una producente, purchè vi siano le essenziali, è facile argomentarla e completarla desumendola dalle consonanze sottintese. In simil guisa ciascuna nota di una melodia, ridotta alla sua semplice espressione (e che necessariamente dee appartenere ad una delle naturali combinazioni armoniche) si può completare ponendo al di sotto della medesima le altre note ad essa appartenenti, o come prodotto, o come producenti. Così facendo si ottiene l'armonizzazione. Vediamolo con un esempio:

Fig. 78.

Prima di tutto analizziamo la melodia. Essa è composta di quattro frasi complesse e tutte rovesciate. La prima e la terza sono frasi attive rovesciate in passivo, e la seconda e la quarta sono frasi passive rovesciate in attivo. La prima frase incomincia in tonalità, e l'ultima conclude nella stessa tonalità. Volendole render semplici si avrebbero le frasi seguenti: 1ª *mi do re*, 2ª *re si do*, 3ª *mi re fa*, o piuttosto *mi do fa*, e 4ª *re fa do*, ovvero: *re si do*. La scala sarebbe la seguente: *si*, *do*, *re*, *mi*, *fa*, scala di *do* maggiore a cui mancherebbero i due lati estremi, o la nota comune detta anche dominante, che sarebbe il *sol*. Questa nota è sottintesa, essendo il primo consono frazionario di detta scala o tonalità maggiore, e si può argomentare dalle note *si re fa*, che sono parti essenziali di una producente o risolvente, perchè sono le note che di fatto risolvono assieme con *sol*

in tonalità di *do*. *Do mi* sono note caratteristiche e determinanti un accordo maggiore a cui si sottintende necessariamente il *sol* suo 7° grado, o *quinta*. Volendo pertanto armonizzare la suddetta melodia, basta completare la combinazione a cui appartiene ciascuna nota e si avrà la seguente naturale armonizzazione:

Fig. 79.

Come si possono completare le due combinazioni armoniche corrispondenti alle note della melodia, così colle singole note di ciascuna combinazione si possono formare altre melodie diverse dalla prima per grado, e corrispondenti per valore: ed è in tal guisa che si ottiene la composizione a più parti, il che appartiene al contrappunto. Nella prima parte del periodo del riportato esempio, l'accompagnamento non comprende le note della melodia, mentre la contiene la seconda parte. La suddetta melodia non comprende la nota comune o domi-

nante, in caso diverso sarebbe evidentemente espresso il carattere della scala maggiore. Così come si presenta può ammettere un'altra interpretazione, e si può accompagnare colle combinazioni proprie della scala minore, rilevandone il carattere dell'accordo minore. Un tal accompagnamento è meno proprio del primo, anche perchè fa d'uopo sottintendere due note anzichè una, quali sono la *tonica* e la sua sensibile. Eccone accennata l'armonizzazione:

Fig. 80.

La suddetta melodia si può armonizzare anche con più varietà, sostituendo all'accordo della producente diretta quello della producente inversa. Ciò nulla toglie del carattere minore alla scala, perchè anche questa fa parte della scala stessa, ed ha per base inversa un accordo minore *re fa la*. La seconda parte della melodia addotta anzi richiede una tal combinazione, poichè vi è espressa la nota discendente *fa*, che risolve naturalmente in *mi*, come:

Fig. 81.

L'accordo *re fa la* è il terzo colore della scala minore, questo accordo non ha proprietà di tonica, è bensì in relazione con essa come producente inversa, a cui manca e si sottintende il *si*, che dà al medesimo accordo il carattere di risolvente. Similmente accade nella scala maggiore, ove due accordi maggiori stanno tra loro in rapporto di producente e prodotto. Per esempio, *sol si re* sta con *do mi sol* nel detto rapporto: solamente all'accordo *sol si re* si sottintende la discendente *fa*, che completa la producente e dà all'accordo stesso la proprietà di risolvere. L'orecchio avverte benissimo questa relazione, suppone la nota mancante, e quindi ritiene come una risoluzione il passaggio da un accordo all'altro alla distanza di 5 gradi, o di una *quarta.* Si trovano di frequente frasi e melodie facili e semplici, di tonalità tanto maggiore che minore, le quali si possono accompagnare con due accordi semplici in rapporto fra loro di producente e prodotto.

L'armonizzazione o l'accompagnamento di una melodia, quale si è descritta fin qui, è della forma la più semplice e la più naturale. L'arte, che colle anticipazioni e coi ritardi e col render più sensibili e più simmetrici gli accenti sa aggiunger bellezza alla melodia, così sa colla varietà dei movimenti render più dilettevoli gli accompagnamenti. L'accompagnamento fin qui descritto è *ad notam*, od appropriato a ciascuna nota a seconda della loro posizione nella scala. Le due combinazioni, sia dell'accordo prodotto che della producente, si possono esprimere in diverso modo prendendo ad armonizzare la frase anzichè ciascuna nota della medesima: dando alle note dell'accompagnamento un valore equivalente alla frase stessa, e fino al mutamento della medesima. Quindi se la frase è attiva si accompagnerà coll'accordo tonale, se è passiva con la sua producente. Se la frase fosse rovesciata, l'accompagnamento cambiasi nel punto in cui la frase si rovescia, che, non tenendo conto delle anticipazioni e dei ritardi, suole avvenire in tempo forte, o sull'incominciare di altra battuta. La melodia sopraddescritta si può armonizzare così:

Fig. 82.

Dal semplice procedendo al composto si possono formare altre scale su cui svolgere una melodia. La prima scala che si presenta alla nostra considerazione, dopo quella maggiore e quella minore, è la *diatonica*, quella cioè che è composta di tre accordi, le cui basi si succedono l'una all'altra alla distanza di 5 gradi cromatici, o, come dicono, di una *quarta*, prendendo per suono più grave la base della producente. Dopo questa base si ha la tonica prodotta, che considerata in seguito come base di una nuova producente, produce alla sua volta la seconda tonica di altri 5 gradi più acuta. Per esempio: se si considera *sol si re* come accordo producente, si avrà *do mi sol* prodotto, che dista 5 gradi dal primo. Se questo accordo si prende come nuova producente si avrà alla stessa distanza la nuova *tonica fa*, che con *la do* forma un prodotto nuovo.

I musicisti ragionevolmente insegnano, che la scala diatonica si armonizza coi tre accordi di *tonica*, di *quarta* e di *quinta*, prendendoli o considerandoli nel medesimo periodo. Di fatti la scala diatonica comprende questi tre accordi successivamente, il che dimostra che si possono esprimere simultaneamente di fronte a ciascun suono che appartenga a questi tre accordi. L'essenza del suono si manifesta simultaneamente, ma si può esprimere in due modi: simultaneamente o successivamente. La scala pertanto è una manifestazione successiva delle proprietà essenziali dei movimenti sonori, e quindi deve per necessità comprendere gli elementi essenziali simultaneamente, appunto perchè è composta di suoni completi e perfetti.

Però la scala diatonica quantunque comprenda i detti tre accordi successivamente, contiene il germe ed una mistura di accordi minori; ciò di leggieri si rileva se si considera che è un'espressione incompleta delle consonanze che si ottengono cogli sperimenti del sonometro. La scala diatonica comprende l'accordo maggiore congiunto coll'accordo minore, nella così detta combinazione di *nona*: p. es. *sol si* re *fa la*, comprende la risoluzione in maggiore *sol do mi*, nonchè

la risoluzione della producente inversa *do mi la*; manca però l'ultima nota della *nona minore*, o la sensibile della tonalità minore, e quindi, anche come scala mista, non è completa. È appunto con questa nota che la scala minore viene a formare i due intervalli di 6° grado, per i quali la risoluzione si fa in minore anzichè in maggiore, congiungendo le due risoluzioni, che sono l'essenziale di questa tonalità.

La nota *la* difatto non può ordinarsi in alcun modo nella scala diatonica, a meno che non se le voglia dare un ordine mutabile tra la nota comune e la tonica. Essa non può collocarsi in tempo forte sia nella frase attiva che nella passiva, e in ambedue i casi ha un carattere speciale di transizione o di sostituzione. Di sostituzione quando fa le veci del *si*, specialmente nel discendere da *do* in *sol*; e di passaggio quando si adopra assieme al *si*, specialmente ascendendo in *do*, adoperandole ambedue in tempo debole in tre movimenti o a modo di *terzina*. Il volerla adoperare altrimenti non è possibile senza cambiar tonalità, come si verifica nell'armonizzazione di detta scala nel discendere, e come praticano ora i musicisti: ma anche in questo caso manca un'ottava nota qual è il *fa*♯ sensibile di *sol*.

Senza tema di errare si può concludere, che la scala diatonica comprende solo apparentemente *sette* note mentre di fatto ne esige otto: e Monteverde coll'introdurla non eliminò affatto le difficoltà che incontrò Guido d'Arezzo nel fissare un nome al B. Questi preferì chiamarlo B *fa mi*, aggiungendo alle proprietà di natura, di ♭ la terza di ♮ o sensibile; perchè capì che nella scala naturale mista ordinata nel tempo era necessaria una ottava nota. Quindi la scala di Guido, come quella adoperata ai tempi di Palestrina e che si usa ora, si chiami pur diatonica, non comprende una sola tonalità maggiore, ma bensì due, e partecipa in qualche modo della tonalità minore. Ponendo questo *la* in tempo forte, se è in frase passiva appartiene come 2° grado alla tonalità di *sol*, e Guido l'avrebbe chiamata A, *la mi* re ossia *re*: se avesse occupato il tempo forte in frase attiva, l'avrebbe detta A *la* mi *re*, ossia *mi* determinante la tonalità *fa*. Come tonica poi di *la* minore prende il primo suo nome A la *mi re*. Conservando immobile il *si* è giuocoforza aggiungere un'altra nota e chiamare la B, *fa mi* si: ma una tale immobilità non è che apparente poichè B addiviene *mi*, cioè B *fa mi* si. Procedendo però di simil

guisa non solo si ottiene il setticlavio ma anche una scala mista di 12 tonalità maggiori ed altrettante minori, la scala *cromatica*.

Guido Aretino, colla sua notazione musicale, fu quegli che prima di ogni altro concepì e gettò le basi di un sistema diatonico, modificando le teorie dei Greci, seguite fino a quel tempo. Prima di tutto fissò una base comune al diapente ad al diatesseron, avendone riconosciuto la perfetta eguaglianza degli intervalli fino al quarto suono, e determinò il nome dei suoni corrispondenti alle sette lettere dell'alfabeto. Il diapente era rappresentato da *ut re mi fa sol* e il diatesseron *ut re mi fa*: la congiunzione dell'uno coll'altro fatta nel modo seguente: *ut re mi fa* $\genfrac{}{}{0pt}{}{sol}{ut}$ *re mi fa*, esprimeva la scala diatonica o tonalità moderna. I nomi delle note sono ripetuti e così esprimono esattamente l'identità degli intervalli di una simile scala.

Per ottenere uno spostamento razionale della detta tonalità seguì lo stesso sistema dei Greci nel determinare e distinguere i toni in modi autentici e plagali, e pensò d'invertire la posizione del diapente e del diatesseron sulla stessa base. In tal modo con un diatesseron, con un diapente ed un diatesseron formò la seguente scala: ut *re mi* $\genfrac{}{}{0pt}{}{fa}{ut}$ *re mi fa* $\genfrac{}{}{0pt}{}{sol}{ut}$ *re mi fa*. La scala diatonica venne elevata di quattro suoni, e con ciò veniva spostato il tritono e temperato così il B in ♭ o *b fa*. Con ciò si ottenne di modulare, o cambiare tonalità in uno stesso diapason; e si ebbe una scala in cui facevano seguito tre accordi maggiori corrispondenti a *sol si re*, *do mi sol* e *fa la do*, alla distanza di quattro suoni, o per *quarta*, che sono propri della scala diatonica attuale. Monteverde rese immobile il B chiamandolo *si* e considerandolo come se avesse la sola proprietà di ♮. Ma a voler ordinare nel tempo una simile scala, e perciò armonizzarla, si sperimentò la stessa difficoltà che aveva incontrata Guido, ed al mobile B si dovette sostituire il mobile F, attribuendo al medesimo la proprietà di ♮ o di ♯. Con ciò s'introdusse anche il setticlavio per ♯, come Guido l'aveva introdotto per ♭, ma di questa introduzione Monteverde constatò solamente il fatto e l'uso.

I fatti pertanto dimostrano che la melodia, sorpassando i limiti di una scala o tonalità semplice, si svolge necessariamente su di una scala mista di tonalità maggiori o minori, o frammista di maggiori e minori. Con ciò non si spostano i rapporti che passano tra producente

e prodotto maggiore e quelli delle producenti inversa e diretta col prodotto minore. Il passaggio naturale da una tonalità all'altra della stessa specie è quello per 5° grado, preparandolo colle proprie producenti; ma si può anche passare in altre tonalità, sia della medesima che di diversa specie, per gradi anche diversi, formando le producenti con qualche suono della scala adoprata per la frase della melodia precedente.

Una melodia, per semplice che sia, si costruisce necessariamente con suoni ordinati nel tempo forte e debole e si svolge intorno ad un accordo, che prendesi come soggetto, per concludere in un suono appartenente all'accordo medesimo. Da questa disposizione derivano gli accenti, dai quali si conoscono la frase attiva e passiva, che dànno la struttura della scala razionale, o almeno la base principale, da cui è facile argomentare gli altri costitutivi che la completano. La conclusione della melodia importa sempre qualche nota della producente e del prodotto: alle note di questo precedono sempre la sensibile o la discendente, od altra nota della producente che ne faccia le veci. Conosciuto l'accordo proprio del soggetto della frase resta egualmente facile per un musicista riconoscere gli accordi e le tonalità affini in cui può svolgersi il soggetto della melodia; e questi accordi appaiono se sono espressi dagli intervalli, che possono esser comuni ad altri accordi o tonalità. Questi intervalli comuni a più accordi, espressi in una melodia, quante volte lo permetta la disposizione nel tempo forte e debole, si possono armonizzare ed accompagnare a seconda dell'uno o dell'altro accordo a cui appartengono, con vantaggio della melodia stessa, che viene con ciò ad acquistare maggior varietà.

Trasformando alquanto la melodia fin qui armonizzata, sostituendo cioè alcune note con quelle di altra scala, che siano fra loro in relazione, la melodia assume carattere tonale diverso. Per esempio col solo cambiare un *mi*, ponendo in sua vece il *do* ♯, la frase assume il carattere della tonalità minore di *re*, richiedendo perciò la sua producente *la do* ♯ *mi sol*. La nota sostituita, il *do* ♯, occupa un tempo debole, relativamente a *re* che occupa il tempo forte, e non può essere con questa nota che in rapporto di sensibile. Quindi la risoluzione è in tonica minore *re*, perchè nella melodia come nel precedente accompagnamento trovasi il *fa*, che è nota determinante la tonalità minore, la qual nota è quasi un'anticipazione della risoluzione stessa.

Di più vi sono due intervalli di tre gradi, o *terze minori* successive, quali sono *si re* e *do ♯ mi*, che non possono appartenere se non ad una scala mista di maggiore e di minore.

Fig. 83.

Una simile sostituzione non importa però necessariamente la detta risoluzione, poichè il *do ♯* si potrebbe anche considerare come una nota di passaggio in *re* come 7° grado della producente *sol;* e per conseguenza in luogo di cadere l'accento e la risoluzione in frase attiva minore, passerebbe in frase passiva, ossia in producente maggiore. La risoluzione minore è insita nella producente stessa, la quale nelle due note più acute comprende la base di un accordo minore. Quindi allorchè la frase melodica passa o si rovescia dall'attivo in passivo, sopra queste due ultime note, è rilasciato all'arbitrio dell'artista di scegliere l'uno o l'altro effetto fonico; tanto più che queste due note, considerate come base di accordo minore, servono come di legame per far ritorno alla producente stessa; come si può vedere nella 3ª e 4ª frase della citata melodia della fig. 79, che può armonizzarsi così:

Fig. 84.

L'armonizzazione della 3ª battuta potrebbe farsi con un accordo di *quarta*, cioè *fa la do*, ma è di migliore effetto *fa la re*, poichè il *re* figura come un'anticipazione dell'accordo producente *sol si re*, col quale ritorna nella tonalità di *do*. Ad ogni modo tanto l'accordo di *quarta*, come il suo relativo minore *fa la re*, nell'armonizzazione, sostituiscono momentaneamente la producente *sol si re fa* con svariato e bell'effetto.

Come vedesi nell'esempio testè riprodotto, l'armonizzazione può farsi continuare per la durata di ciascuna battuta anzichè per tutta la durata della frase, sia in attivo che in passivo. Il ripetere lo stesso accordo o la stessa producente all'incominciare di ciascuna battuta oltrecchè rende più espressive la frase e la melodia, rende in pari tempo più distinta ed espressive la battuta nei singoli suoi movimenti. Ciò nulla meno l'armonizzazione espressa sotto ciascuna nota come per ciascuna battuta, o per ognuna frase attiva o passiva, a lungo andare riesce monotona e di sgradevole effetto. L'arte colle sue varietà viene opportunamente a sollevare la stanchezza del sentimento ed a solleticarlo onde viemeglio gusti l'arcano meccanismo dei suoni.

In prima l'arte incomincia col dividere gli elementi stessi dell'armonizzazione nella loro naturale struttura, e così divisi ve li presenta variamente distribuiti nella battuta; denotando con ciò i varii movimenti, sia nel tempo pari che nel tempo dispari, sia nel tempo forte come in quello debole; ora in modo diretto ed or in modo inverso, come si può vedere accennato nei seguenti gruppi.

Fig. 85.

Questo modo di armonizzare si usa egualmente in tempo dispari disponendo i sopraddetti gruppi a tre ed anche a sei movimenti.

Oltre a ciò gli stessi elementi di armonizzazione si possono rendere melodici, usando cioè le note componenti le sopradette combinazioni, in tutto od in parte successivamente, a due, a tre, a quattro ed a sei movimenti; come si può vedere accennato nei seguenti gruppi.

Fig. 86.

Con una simile disposizione i suoni, sia del prodotto che della producente, concorrono a dare alla melodia che si accompagna un' accentuazione variata e fiorita, che l'artista sa scegliere ed appropriare a seconda delle circostanze. Dagli esempi addotti risulta chiaramente che l'accompagnamento può essere di più specie; cioè *armonico*, *melodico* e *misto*, secondochè le combinazioni armoniche sono espresse simultaneamente o successivamente, o in parte successivamente ed in parte simultaneamente. L'accompagnamento armonico può esprimersi sotto ciascuna nota della melodia, o solamente sotto le note accentuate, ovvero all'incominciare o cambiare o rovesciare di ogni frase. L'armonizzazione, come l'accompagnamento in genere, segue l'architettura naturale della melodia e ne distingue le singole parti: quindi le combinazioni armoniche possono comprendere una o più note di una frase, ed anche una frase intiera, il che avviene spessissimo nelle frasi complesse, o, come suol dirsi, nel contrappunto florido.

L'accompagnamento melodico può seguire la melodia passo passo, o con movimento più lento o più celere, purchè convengano le note dell'accordo prodotto alla frase attiva, e quelle delle producenti alla frase passiva e secondino il cambiamento e il rovesciamento delle frasi stesse. Tanto l'armonizzazione che l'accompagnamento sono espressioni complesse ed uniformi, che concorrono a formare la frase, e d'ordinario la esprimono o simultaneamente o successivamente senza sottintesi, servono poi sempre a chiarirne le tonalità.

L'accompagnamento misto segue l'andamento di quello melodico, specialmente quando corrisponde a due accompagnamenti melodici, che vanno di pari passo, come può vedersi nel seguente esempio:

Fig. 87.

Avvi un'altra specie di accompagnamento assai più ricca di effetti e che richiede studio e pratica di armonia, e si ha quando una melodia principale viene accoppiata ad un'altra o più melodie che la seguono di pari passo e con movimenti corrispondenti e simmetrici. Ma un simile accompagnamento, avendo un carattere speciale, si distingue dai sopra descritti con nome proprio di *contrappunto*. Ma di questa trattazione nobilissima della musica, non essendo mio scopo esporre un metodo, dirò brevemente, e solo quanto è necessario, per dimostrare la verità dei principii scientifici e la loro pratica applicazione anche per questa parte.

Alcuni musicisti sogliono attribuire alle *variazioni*, che vogliansi fare su di un tema melodico, il carattere dell'accompagnamento: ed a rigore di termine filologico non hanno torto, se intendono dire accompagnamento ogni suono che concorre ad ornare una melodia e che si unisce ad essa successivamente. Ma l'accompagnamento che abbiamo inteso fin qui va considerato come simultaneo e che forma una parte distinta dal canto. Le variazioni non esorbitano dalla melodi

stessa, e possono considerarsi come una melodia complessa, in cui i suoni aggiunti entrano come ornamenti intermedii, sieno essi espressi a gruppi, o, come nelle frasi complesse, alternati col tema melodico, che ne esprime l'architettura e l'ossatura. È vero che nelle variazioni la melodia si suole significare con note doppie, come per esempio: ♩♪, quasi si vogliano esprimere due parti distinte, ma ciò è specialmente per far risaltare la melodia stessa, che suolsi esprimere e riprodursi collo strumento più fortemente delle altre note di minor valore, che completano la *variazione*. Una simile accentuazione, chiamiamola pur così, fa parte della coloritura o meglio dell'*espressione* della stessa melodia, ma non fa parte di un accompagnamento melodico. Ciò è tanto vero, che se si togliessero le note componenti il tema melodico che si vuol variare, quello che resta non potrebbe considerarsi in alcun modo come un accompagnamento melodico, e sarebbe un compagno zoppicante da non poter camminare da sè e da non potersi accompagnare.

L'accompagnamento melodico espresso con *variazioni* precede il contrappunto, e può dirsi che sia la norma dell'ornamentazione delle altre parti che possono accompagnare la principale con *varietà di canto*. La *polifonia*, che per sè non significa altro che pluralità di voci o di suoni, dai musicisti si prende per composizione di melodie a più parti, in relazione ed armonia con una principale; e si può avere sia colle voci, come nella musica vocale, sia cogli strumenti, come nello strumentale sinfonico moderno. Un *canto* vien preso come soggetto principale e intorno a questo le voci, od i suoni delle altre parti cantanti, formano una danza in tutto e per tutto con esso ordinata e collegata. La base di questa danza di voci o suoni — che può farsi con poche come con molte parti — si ha dalla scienza armonica, e si compone di quei suoni, o voci, in accordo e in relazione con le frasi — sieno esse attive o passive — di cui si compongono i periodi melodici. Il *contrappunto* insegna le norme che si devono seguire, perchè le parti secondarie non discordino nel loro andamento col canto principale.

In altri termini: dato il soggetto melodico, detto anche motivo dirigente, le altre parti seguono rispetto ad esso un'architettura semplice quale si ottiene dall'*armonia*. Le note accentuate, ossia quelle che vanno nei movimenti forti, sia nella battuta forte come nella

debole, devono essere in accordo; e quindi il musicista ad una nota forte di frase attiva dee contrapporne un'altra parimente di frase attiva, e ad altra di frase passiva dovrà contrapporne un'altra di frase passiva, come si è veduto nell'accompagnamento simultaneo.

Per formare una tale architettura è necessario analizzare il canto principale e ridurlo alla più semplice espressione scientifica; spogliandolo cioè delle fioriture ed ornamenti proprî dell'arte, quali sono i ritardi e le anticipazioni, le sincopi, e le note di passaggio, ecc., frase per frase e periodo per periodo. A ciascuna frase, sia essa semplice o complessa o rivoltata, si contrapponga un'altra frase della medesima specie, sempre in relazione ed in armonia colla medesima. Con questo modo al canto principale si possono contrapporre due, tre, quattro ed anche più melodie, o parti, di forma semplicemente scientifica. Anche queste parti contrapposte poi si abbelliscono con tutti quei mezzi artistici sopra accennati e che sono proprî del canto principale: ed avverrà che, a causa dei punti di ritrovo nei tempi forti, i movimenti dei suoni accentuati, stando in accordo, formeranno un intreccio ordinato, una ammirevole e meravigliosa danza. A ciò non nuocciono le figure retoriche e grammaticali, che anzi serviranno a render più varie le singole parti, e dare alle medesime una parvenza di un andamento libero e indipendente. È al certo còmpito di queste figure, di cui servesi l'arte, di togliere quelle uniformità di movimenti che risulta dall'analisi e sintesi scientifica. E qui è duopo riportarsi all'esperienze di quei sommi che ci precedettero e che ci fornirono esempî geniali di vere bellezze. Guardiamoci sempre dal soverchio artificio, come dalla troppa semplicità, imperocchè il bello, al pari della virtù, ama il giusto mezzo, e il vero genio sa evitare gli estremi, che sono sempre viziosi.

CONCLUSIONE

In tutte le discipline, e precipuamente nelle scienze, interessa moltissimo conoscere l'essenziale e naturale loro processo; e nulla può esser più utile di una esatta e chiara definizione del soggetto che s'imprende a studiare. Il musicista prende di mira il suono nei suoi movimenti, e di esso dee conoscere l'essenza e le proprietà. Nella genesi della musica, che impresi a dimostrare, più che la storia dell'arte volli mostrarvi quell'evoluzione scientifica che naturalmente intuirono i musicisti e seguirono coi loro studi per raggiungere quella perfezione a cui tutti mirarono e che fu solo raggiunta in questi ultimi tempi.

Il voler seguire lo svolgimento artistico della musica nei tempi antichi è cosa ben ardua, poichè di essa non rimangono che pochissimi ed incerti documenti, che solo in questi ultimi secoli si poterono affidare allo scritto. Più facile è il rintracciare gli sperimenti che seguirono per gettare le basi di un insegnamento pratico e razionale; e fu per questo che io rivolsi tutta la mia attenzione a seguire e tracciare quella via che la logica e l'esperienza suggerirono ai filosofi, ai poeti, ed ai musicisti amatori di questi studî.

Lo studioso musicista che voglia formarsi un esatto criterio della semplice ma sempre meravigliosa architettura dei suoni, tenga ben impresso nella mente, che nell'essenza del suono sta come in germe tutto il suo naturale sviluppo, in quella guisa che, come dicono i naturalisti, nel seme trovasi in embrione, oltre alla sostanza, anche la forma di ciò che produce.

Il suono pertanto è un prodotto di vibrazioni di corpi che colpiscono l'udito, e nei corpi sonori le vibrazioni, che si compiono nel tempo, indicano la natura dei movimenti del suono stesso, di cui si compone l'armonia, la melodia e la musica tutta. Di fatti il suono è composto di molteplici successioni di vibrazioni simultanee, e per esse il suono si manifesta in varie forme più o meno armoniose, diverse per grado di gravità ed acutezza, di durata e di forza. Coll'analizzarlo coi numeri 1 : 2 si ha il periodo del suono composto del fondamentale e del 12° grado, ossia *ottava*. Le vibrazioni di questi

due suoni stanno come 1 : 2; e con ciò si ha la dimostrazione del tempo pari, composto di un movimento forte ed uno debole. Con 1 : 3 si ha la dimostrazione del tempo dispari, e questo è di due specie: o col primo movimento forte e deboli gli altri due, come nel valtzer, ovvero con due movimenti forti ed uno debole, come nella mazurka. Le serie delle vibrazioni di questi tre suoni corrispondono ad 1, 2, 3.

Movimenti senza tempo non possono concepirsi, ed il suono importa di sua natura ritmo, e questo si dimostra coi semplici movimenti del suono, che risultano appunto dalla analisi dei corpi sonori. Il ritmo adunque è ordine e simmetria dei movimenti dei suoni, e senza di questo ritmo la musica non può piacere. Il ritmo corrisponde, come si è detto, al tempo e perciò è come questo pari e dispari. La maggior durata e forza dei movimenti producono l'accento, senza del quale non si può esprimere il ritmo.

Il ritmo pari e dispari in origine non era distinto, a causa della parola che ritenéasi come base del ritmo musicale a cui sempre si associava. Gli antichi esprimevano la misura del ritmo col piede, e questo aveva l'*arsi* e la *thesi*, cioè l'innalzare ed il battere del piede. I piedi si misuravano colle quantità, e le sillabe di cui componevasi il piede erano *lunghe* o *brevi*. I piedi erano di due, di tre, di quattro ed anche di cinque sillabe; questi ultimi si ritenevano composti di piedi pari, o di pari e dispari e viceversa, poichè anche i piedi erano di sillabe pari o dispari. Il verso, che si componeva di piedi. non dava mai, a causa delle parole, movimenti distinti in tempo pari o in tempo dispari, e le sole quantità non bastavano ai musicisti: avevano bisogno dell'accento — *ad cantus* — che esprime, oltre alla maggior durata, anche le altre due proprietà del suono, quali sono la *maggior forza*, e l'*elevazione della voce*, come natural conseguenza di questa maggior forza. In seguito i musicisti semplicizzarono anche l'accento, ed usarono il tempo forte e debole, pari e dispari, movimenti che includono l'accento: e dando così un valore alle note o figure musicali, si ottenne il discanto, l'armonia e il contrappunto.

Tutto questo progresso musicale fu lento e fu conquistato passo per passo coll'analisi scientifica dei corpi sonori. Ma anche questa analisi scientifica ebbe una sosta, in conseguenza di errori sorti nell'applicazione delle leggi acustiche, specialmente per ciò che riguarda

la dimostrazione della scala razionale dei suoni: altra manifestazione del suono per gradi di gravità ed acutezza nel tempo forte e debole, norma e base del ritmo. Da qualche tempo è vero che l'arte musicale raggiunse effetti sorprendenti, ma fu un progredir del tutto empirico, e chi ne soffrì maggior disagio fu l'insegnamento e la critica: mezzi efficacissimi per facilitare la mèta desiderata dagli studiosi di quest'arte divina, e da ciò ne nacque la confusione tra l'arte e la scienza.

La musica segue la natura delle vibrazioni che compongono il suono, e quindi non può intendersi come una successione di semplici suoni ma bensì di accordi *simultanei* o *successivi*: e come non si può aver suono con una semplice successione di vibrazioni, così non può darsi musica con la successione di un sol suono o di un solo accordo.

Chi dà la norma di queste successioni complesse di suoni? L'analisi del corpo sonoro. Infatti, dopo aver ottenuto il *periodo* del suono, proseguendo l'esperienze si ottengono i suoni, che frazionano questo periodo, in rapporto e proporzioni da formare un assieme piacevole all'udito, che completa il suono stesso fondamentale. La proporzione di questo accordo, come si è veduto, è: $a + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{2}{4} = b$, che rappresenta un raddoppio di quarti nel periodo, come questo è rappresentato dal raddoppio di numeri interi, cioè: 1 : 2, 2 : 4, 4 : 8, ecc.

Ma neppure con un solo accordo si può far della musica; importa perciò trovare un altro accordo o la genesi di questi accordi di cui si compone la musica; e l'analisi ci dice che aggiungendo all'accordo suddetto un suono, che si ottiene col dividere il sonometro per 7, si ha una combinazione risolvente in altro accordo. I suoni, come gli accordi, hanno un movimento, un ritmo, e tendono alla varietà. Il raddoppio, sia di numeri intieri, sia di *quarti*, importa il ritmo pari; e dagli sperimenti sappiamo che dopo il tempo pari segue la dimostrazione di quello dispari. L'uno e l'altro applicati non solo al suono, ma eziandio all'accordo, c'indicano la via che devono seguire e suoni ed accordi. Se il movimento dell'accordo in prima ha un movimento pari — quello dei raddoppi — questo viene a combinarsi coll'introdurre nell'accordo stesso un suono che ottiensi col numero 7, che rappresenta il 10° grado o la *settima di dominante*. Questo suono guasta il *raddoppio dei quarti* e sentesi il bisogno di *risolvere* in

altro accordo ossia di andare in altro accordo. La risoluzione in fatti rappresenta un accordo *rivoltato*, rispetto al primo, la cui proporzione è $b + \frac{1}{3} + \frac{1}{3} + \frac{1}{3} = c$. È una progressione di *tersi* e perciò di ritmo dispari.

Cosa veramente arcana! I due accordi si succedono con moto diverso ed in posizione di rivolto; che se ambedue si considerano allo stato naturale corrispondono al ritmo pari o al raddoppio di *quarti*. Mentre indicano l'intimo legame che passa tra il ritmo pari e quello dispari, i due accordi che si seguono, addimostrano i due colori necessarî per comporre melodia ed armonia, e come le tonalità si succedano per 7° grado, *quinta*, o per 5° grado, *quarta*, suo *rivolto*.

Colla stessa analisi, dimostrata la scala maggiore, si passa a quella minore, che di sua natura importa un vario movimento strettamente congiunto con quella. Non discostandosi dall'analisi dei corpi sonori si ottiene la dimostrazione delle scale *diatonica* e *cromatica* esattamente accordate, sopra delle quali si possono modellare le più svariate armonie e melodie coll'aiuto dell'arte. E così si avrà, con pochi sperimenti razionali, la semplice ma sempre meravigliosa architettura scientifica della scala dei suoni, base vera e sicura della musica.

Questa semplice architettura musicale che ho compendiata in poche righe vi rappresenta la laboriosa genesi che ha seguìto la musica da Iubal fino a noi, come ampiamente ho dimostrato nel corso di questo scritto. Dal vago ed incerto connubio tra il suono degli strumenti e le voci della favella siamo ora giunti all'emancipazione di quelli con questa; e così si potè raggiungere un ritmo perfetto, tutto proprio della natura dei suoni, da potersi comunicare alla parola, ricca e feconda sorgente delle più sublimi creazioni del bello.

B. GRASSI-LANDI.

Precedenti del Melodramma.

VI.

Dopo il 1500, sorgendo dalle piazze e dal popolo, si vennero organizzando le compagnie dei comici dell'arte, che in breve, soprafacendo la drammatica letteraria, o di questa impadronendosi, invasero e spadroneggiarono le scene italiane. È noto quali e quante varie e non facili attitudini si richiedevano a cotesti comici, molti dei quali, uomini e donne, furono altresì cólti e letterati, compositori essi medesimi degli scenari sui quali si fondava l'arte loro, critici delle questioni teatrali, creatori di nuovi tipi o personificatori efficaci delle maschere tradizionali; e insieme dovevano avere facile l'eloquio, pronta l'arguzia e il motto e anche, all'occasione, saper cantare e suonare. Basti per tutti ricordare Virginia Andreini, in arte Florinda, che quasi all'improvviso, assunse per ripiego la parte della protagonista nell'*Arianna* del Rinuccini alle feste di Mantova del 1608 e seppe interpretare così squisitamente le melodie del Monteverde da far restare imperituri negli annali del teatro gli entusiasmi di quella sera (1). È troppo facile pensare che i comici del-

(1) Bevilacqua E., *Giambattista Andreini e la Compagnia dei Fedeli*, nel *Giorn. Stor. d. Lett. Ital.*, XXIII, pagg. 121-22; e quanti altri hanno parlato delle feste di Mantova. — L'Ademollo, *La bell'Adriana*. Città di Castello, Lapi, 1888, pagg. 71-72, confonde con Virginia la Isabella Andreini, già morta a quel tempo: del resto anche Isabella fu famosa nel canto.

l'arte, non vincolati da tradizioni e intenti solamente a piacere così al popolo come alle corti, dovettero subito accogliere tutte le risorse che la musica poteva loro recare e assecondare il gusto ognor crescente per la nuova arte. Gravissimo testimonio di ciò è Giason De Nores là dove accenna all'uso introdottosi di affidare parti di commedie a musici di professione, i quali « riducono gran parte delle parole de' poeti in canto e le fanno recitar per diletto così ridotte agli spettatori » (1).

Con le tendenze del momento non deve quindi recare meraviglia che ben presto ci si rappresentino scene e commedie dell'arte interamente musicate. Non sarei di parere di riconnettere a questo genere quella cosina snella, frizzante nella pienezza gioconda della verità, che è il *Cicalamento delle donne al bucato* dello Striggio (1584); ma non è ignoto che per qualche tempo ebbe erroneamente il vanto di essere il primo dramma interamente musicato l'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi (1597) che è una vera e propria commedia dell'arte cui è applicata la musica madrigalesca; nè del Vecchi sono da dimenticare le famose *Veglie di Siena*. Seguace e imitatore del Vecchi fu quell'Adriano Banchieri, bolognese, cui si debbono *Il Zabaione musicale*, la *Barca da Venezia per Padova*, la *Metamorfosi musicale*, la *Pazzia senile*, la *Prudenza giovenile* e varie altre produzioni musicali di cui l'argomento o il libretto proviene dalla commedia dell'arte. Nè è da dimenticare *Il Confetto*, *Favola comica*, unica tra le rappresentazioni musicali di Venezia da me recentemente illustrate (2) che appartiene al medesimo genere.

VII.

Appunto queste *Rappresentazioni di Venezia* dimostrano assai presto la verità dell'asserto del Doni addietro riferito: poichè se vi si riscontrano scene puramente allegoriche e qualche commedia, la maggior parte tuttavia sono favole pastorali musicate, e per sincerarsene basta scorrerne l'elenco bibliografico.

---

(1) *Discorso intorno alla poesia*, ecc. Padova, 1587, pag. 36.
(2) Cfr. in questa *Rivista musicale*, vol. IX; il *Confetto* ha il n° 41 dell'elenco bibliografico.

Nè altro che brevi favole pastorali furono il *Satiro* e il *Fileno* di Laura Guidiccioni, alle quali Emilio de' Cavalieri applicò i tentativi della nuova musica tra il 1590 e il 1595, come di recente ho dimostrato (1). Meritevole di osservazione è un'altra favola pastorale, *I Fidi Amanti* di Ascanio Ordei, milanese, pure interamente musicata da Gaspare Torelli da S. Sepolcro. Di questa ebbi già occasione di far cenno per la evidente derivazione dall'ecloga di Torquato Tasso intitolata *Convito di pastori* (2), e poichè del solo testo non si conosce alcun esemplare, ho creduto opportuno estrarlo dalla partitura musicale, di cui un unico esemplare si conserva nella Biblioteca dell'Accademia Filarmonica di Bologna e riprodurlo qui in appendice.

La derivazione non solo dell'intreccio, assolutamente identico, ma anche di colorito dall'ecloga del Tasso, edita la prima volta nel 1587, non può essere più palese, nè mancano reminiscenze dell'*Aminta*. Si confrontino, ad esempio, i vv. 47-49 della pastorale coi seguenti (80-83) dell'ecloga:

> « . . . Aleippo, io t'amo, e questa mano
> Sia pegno de 'l mio amor, de la mia fede,
> Con che ora a te mi lego; e per lei giuro
> Che d'altri non sarò se tua non sono ».

I vv. 59 e seg. della pastorale svolgono in forma diretta quanto nell'ecloga è narrato coi vv. 93 e seg. Il lamento d'*Aminta* (vv. 131-37) della pastorale è tratto direttamente dalla terza strofa della nota canzone del Tasso *Amor tu vedi e non hai duolo e sdegno*:

> Ch'io scorgo in riva al Po Letizia e Pace
> Scherzar con Imeneo, che 'n dolce suono
> Chiama la turba a' suoi diletti intesa.
> Liete danze vegg'io, che per me sono
> Funebri pompe, ed un'istessa face
> Ne l'altrui nozze e nel mio rogo accesa;

e il conforto di *Amarilli* (vv. 138-144) ha riscontro nei vv. 120 seg. dell'ecloga, ma gli ultimi due ricordano quei famosi dell'episodio di Olindo e Sofronia nella *Gerusalemme* (II, 34):

(1) Cfr. il mio studio in questa *Rivista musicale*, vol. IX.

(2) Cfr. la mia edizione delle *Opere minori in versi di T. Tasso*. Vol. III: *Teatro*. Bologna, Zanichelli, 1895, pagg. CXLII-CXLVI.

Piacemi almen, poi ch'in sí strane guise
Morir pur dèi, del rogo esser consorte,
Se del letto non fui . . .

Il riconoscimento del figlio (vv. 155 e seg.) nella pastorale corrisponde ai vv. 137 e seg. dell'ecloga; la disperazione di *Aminta* narrata da *Tirsi* (vv. 180 e seg.) è più breve ma rispecchia fedelmente i vv. 182-202 dell'ecloga; parimenti l'annuncio che *Aminta* era stato trovato vivo ed era rinvenuto ai baci di *Amarilli* corrisponde ai vv. 227-234 dell'ecloga, non senza un ricordo dell'ultima scena dell'*Aminta*.

La pastorale dell'Ordei ci offre inoltre negli intermedi fatti dalle maschere un addentellato con la commedia dell'arte e con gli scherzi del Vecchi e del Banchieri.

VIII.

Dalla rapida e sommaria esposizione dei fatti, che potrebbero essere moltiplicati e lumeggiati più ampiamente, pare omai lecito trarre alcune conclusioni.

Anzitutto credo sia manifesto che tutti i generi letterari rappresentativi nella seconda metà del secolo XVI si erano venuti giovando della mùsica, la quale ancora con lo *stile madrigalesco* li aveva rivestiti tutti e per intero; più particolarmente gli intermedi e le favole pastorali erano ormai totalmente composizioni musicali.

Quelli che più comunemente si chiamano primi melodrammi, cioè le composizioni del Rinuccini, dello Striggio, del Chiabrera, del Vitali, non sono, per la forma, che favole pastorali; mentre quelle di poco posteriori e più complesse del Campeggi, del Salvadori, del Tronsarelli, derivano dalla tragedia secondo il tipo metrico della *Canace*.

L'intermedio ha pur giovato con l'esempio di composizione interamente musicata, ma, a parer mio, ha contribuito più specialmente a recare al melodramma quella parte d'apparato, di spettacoloso, che ha sempre conservato; mentre contribuì altresì allo sviluppo delle veglie e dei balletti.

Il melodramma adunque non è forma nuova se non per rispetto alla nuova musica ritrovata dalla Camerata fiorentina, tra il 1590 e il 1600, ma sotto l'aspetto letterario non è che un particolare adattamento di forme simili preesistenti e già adornate della musica. Ond'io credo che si possa omai convenire nelle seguenti conclusioni che riassumono il passaggio delle forme teatrali del secolo XVI a quelle del secolo XVII sotto l'influsso della musica: dalla tragedia, dalla favola pastorale e dagli intermedi proviene l'opera seria; dalla commedia dell'arte l'opera buffa; dalle mascherate e dagli intermedi le veglie e i balletti.

ANGELO SOLERTI.

APPENDICE

I FIDI AMANTI

FAVOLA PASTORALE
DEL SIGNOR ASCANIO ORDEI
MILANESE
POSTA IN MVSICA DA GUASPARRI
TORELLI DELLA CITTÀ DI BORGO À S. SEPOLCHRO
CON VARIJ E PIACEUOLI INTERMEDJ
A QVATTRO VOCI
[*impresa*]
IN VENETIA
APPRESSO GIACOMO VINCENTI
1600

AL MOLTO MAG.CO ET ILLUS.RE
MIO SIGNOR OSSERVANDISSIMO
IL SIGNOR FRANCESCO ROBINI.

Non si marauigli, V. Sig. Molto Magnifica et Illustre, se non auendo io di Lei maggior conoscenza di quella, che mi dà vn ritratto di essa, postomi auanti gl'occhi da suoi figliuoli, a' quali già dui anni sono fui eletto per Maestro di Musica, mando fuori sotto il nome di Lei queste mie fatiche, facendole di esse qualunque si siano vn presente, se ben picciolo guardando i meriti di che riceue, almeno grande rispetto alla possibilità di chi dona, che più non può dare: perchè da quello scoprendo in Lei animo generoso e ben disposto verso tutti i virtuosi, prendo certo argomento di poter sicuramente ciò fare, dandole con questo caparra di maggior dono, se a tanto mai si estenderanno le deboli mie forze, le quali tutte impiegherò in servirla qualunque volta sarò favorito da suoi comandamenti: a quali offerendomi prontissimo, le bacio le mani. Di Padova alli 16. Decemb. 1599.

Di V. Sig. Molto Mag. et Illustre

Affettionatiss. Seruitore
GUASPARRI TORELLI.

ARGOMENTO.

Silvano, nobile pastore d'Arcadia, aveva una figlia unica, molto leggiadra e graziosa, nominata Amarilli, della quale si era fieramente innamorato Aminta, figliuolo di Selvaggio; ed ella amava altresì lui. Ma era ancor chiuso et celato in ambo i cuori l'ardore, quando Tirinto, figlio (sì come egli credea) di Elpino, sì fattamente si invaghì di lei che, vinto ogni ritegno, indusse il putativo suo padre a chiederla a Silvano; dal quale gli fu solennemente in matrimonio promessa. S'aveano in tanto l'innamorata Amarilli e l'amante Aminta data la fede di più tosto morire, che di consentir giamai ad altre nozze; per la qual cosa, come prima ella dal padre il tutto intese, mostrandosi alle novelle nozze, et al novello sposo retrosa, narrò il tutto ad Aminta; il quale con essa lei rammaricandosi se ne andò in una folta et solitaria valle, et quivi dal dolor vinto, essangue et quasi morto cadde fra l'erba. S'era in questo mentre scoperto Tirinto esser figliuolo di Silvano, et perciò non potendo egli esser sposo d'Amarilli, s'era conchiuso di dargli in vece sua per marito Aminta, quando, sopragiunto Tirsi, narra la di lui morte (però che morto il credette) e conturba ogni gioia. Ma mentre Selvaggio, l'infelice padre, si lagna e duole, da Damone vien fatto chiaro che 'l suo figlio si vive, et che da' baci e dalle lagrime d'Amarilli è stato rivocato da morte a vita. Et perchè Tirinto poco innanzi, mosso a pietà di Clori, s'era quasi di lei innamorato; perchè già d'Amarilli era divenuto sposo Aminta; sposa anch'esso Clori. Laonde i *FIDI AMANTI* vanno felicemente, oltre ad ogni loro credenza, dalla tomba alle nozze.

INTERLOCUTORI

Tirinto	Selvaggio
Clori	Tirsi
Aminta	Damone
Amarilli	Eco
Elpino	Coro di Pastori
Silvano	Coro di Ninfe festeggianti.
Satiro	

INTERMEDII

Primo: Magnifico, Graziano dottore.
Secondo: Ninfa messagiera, Graziano dottore.
Terzo: Balletto fatto dal Coro di Ninfe festeggianti.

PROLOGO

O voi, che siasi elezione o sorte,
Or vi trovate in queste ombrose selve
Alberghi di pastori e non di belve,
Qui non fia che in teatro
Od in superba scena
Vi s'appresenti d'atro sangue aspersa
Fiera tragedia con terribil faccia
Che i purpurei tiranni ogn'or minaccia,
Ma in verde riva amena
Udirete cantar Ninfe e Pastori
I lor felici amori,
Ed al lor canto ancora
Risponder dolcemente e l'aria e l'ôra:
Però non siate or vaghi
Di mirar novità che l'occhio appaghi:
Ma tutti state attenti
A questi novi pastorali accenti.

ARGOMENTO

Della bella Amarilli arde Tirinto,
E brama seco con tenace nodo
D' Imeneo casto e santo esser avvinto.

ATTO PRIMO — SCENA PRIMA

Tirinto *solo*.

Ombrose selve, solitarii orrori,
Almo soggiorno de' più fidi Amori,
Che quella Ninfa vaga,
Ch'ogni alma allaccia et ogni cor impiaga,
Chiudete dentro a' vostri alberghi amici, 5
Felici voi, felici!
Et voi, piante frondose,
Che d'Amarilli il nome ancor serbate,
Beate voi, beate!
Io d'Amarilli ho 'l nome in mezzo al core, 10
Ch'ivi l'incise di sua mano Amore.
Ma, se nel suo bel seno
Piace al padre di lei che in santo nodo
Casto Imeneo mi stringa in più bel modo,
O me felice e fortunato a pieno! 15

ARGOMENTO

Ama Clori Tirinto: egli di lei
Non gradisce l'amor, e si diparte;
Ella lo segue in dolorosi omèi.

ATTO PRIMO — SCENA SECONDA

Clori, Tirinto.

CLORI.

O dolcissimo albergo del mio core,
Bellissimo Tirinto,
Qual mia ventura, o qual stella d'amore
Benigna, or qui t'ha spinto?
Forsi, perché io ti narri i guai, le pene 20
Ch'io patisco per te, dolce mio bene?

TIRINTO.

Ninfa, io non fui già mai
Cagione a te di guai.
M'accusi a torto; addio, ti lascio, addio.

CLORI.

Dove te 'n vai crudele? 25
Crudel dove te 'n fuggi?
Ahi, che col tuo fuggir l'alma mi struggi.
Tu sei pur il cor mio:
Perchè dunque hai del mio morir desio?
Ma fuggi pur, ti seguirò fedele 30
Amante, in vita e in morte
Sarò costante e forte;
Ti seguirò fin che l'aspro martire
M'ancida, e sazii il tuo crudel disire.

ARGOMENTO

Aminta scuopre le sue fiamme accese
Ad Amarilli: ella gli dà la fede,
Pegno del core e dell'amor mercedè.

ATTO PRIMO — SCENA TERZA

Aminta, Amarilli.

AMINTA.

Bellissima Amarilli, 35
Or che 'l meriggio ardente
La verd'erbetta e i fiori incende e strugge,
Cauto pastor repente
In verde riva all'ombra si rifugge,

E ristaura il suo gregge a un rio nascoso 40
Da la rabbia crudel del Can focoso.
Ma, qual ermo ed ombroso
Bosco me da' tuoi rai
Difenderà già mai?
Ardo per te, mia diva, ardo felice, 45
Ardo nel rogo mio, nova Fenice.

AMARILLI.

Ardi, ch'io ardo, Aminta; ama, ch'io t'amo;
E questa man ti sia pegno del core,
Della mia fe' sincera e del mio amore.

AMINTA.

O me beato, ardiamo dunque;

AMARILLI.

Ardiamo 50
D'un amor, d'un desio.

AMINTA.

Io del tuo, tu del mio.

AMARILLI.

Sian concordi i voleri;

AMINTA.

Sian conformi i pensieri.

AMARILLI.

Non ci divida il cielo 55
Mai per cangiar di pelo,

AMINTA.

Nè sia d'amor mercede
Altro che amore e fede.

ARGOMENTO

Per Tirinto ad Elpin Silvan promette
Amarilli sua figlia, e per la sera
Si prescrivon le nozze in pompa altera.

ATTO PRIMO — SCENA QUARTA

Elpino, Silvano.

ELPINO.

Silvan, come t'ho detto, i' ben m'avvidi
Che 'l mio Tirinto, cui per figlio tengo, 60
E terrò fin ch'io vivo,
La tua figlia Amarilli
Amava, e non mi spiacque,
Poi che Ninfa ben nata anco a me parve.

SILVANO.

Ti torno a dir, Elpino, 65
Che, quantunque Amarillide mia figlia
Da molti altri pastori in van sia stata
Richiesta e desiata,
Io, nondimen, contento
Son di darla a Tirinto: 70
Poi che sposo di lei degno mi pare,
E forsi io ne la figlia
Ristorarò la perdita del figlio.

ELPINO.

Deh, piaccia ai sommi Dei,
Che questo nodo, che è qui in terra ordito, 75
In ciel sia stabilito.

SILVANO.

Andiam dunque nel tempio,
A far preghi a colei
Che seconda gl'altrui santi Imenei.

ELPINO.

Va tu, Silvan; perch'io 80
Me 'n vado ad invitar Selvaggio mio,
E poi nelle mie case aspetterotti,
Che quivi in giochi e in feste al sol cadente
Le nozze si faran solennemente.

FINE DEL PRIMO ATTO.

INTERMEDIO PRIMO

Graziano, Magnifico.

GRAZIANO, *dottore*.

Psé, psé, à dig se volid la Despost.
S'alla volid ascoltaidem ben.
Ma me poderis mo dir cosa vot dir,
E mi arespond, cha non voi dir negot.

MAGNIFICO.

Bella conclusion, xe vn gran peccao
Che non sie tiolto sorastante ai datij
De i bei discorsi.

GRAZIANO.

Said per cha son vn hom,
Vn hom de sto mond: cha nò ie vn hom
Per che son vn hom, cha me sent vn hom
E pò vn altr' hom quand ved vn hom
Mò m' hauid intes, a sont vn hom.

MAGNIFICO.

O allegrezza delle prime mosche
Seguitè pur, che, con questi discorsi
S'acquisteremo vn credito mirabile
Fra sti pastori: orsù vegnime drio.

GRAZIANO.

Andaid pur la, cha vegn' ades.

ARGOMENTO

Duolsi del suo destino e vol morire
Clori, e mentre i sospir discioglie in pianto
Eco pietosa gli risponde in tanto.

ATTO SECONDO — SCENA PRIMA

Clori, Eco.

CLORI.

Empio e crudo destino, 85
Poi che sazio non sei
De l'aspre pene mie, de' dolor miei,
Saziati del mio pianto
Ch'esce da gli occhi in tanto,
Fin ch'esca il caldo sangue 90
Da questo corpo mio cadente, essangue.
E voi boschi, antri e frotte
Dove è perpetua notte,
Ricevete questi ultimi sospiri,
Fin ch'io col sangue ancor l'anima spiri, 95
Chè, poi che 'l mio Tirinto
S'è pur donato altrui,
Viver senza di lui Eco.
Già non poss'io. Io.
O là chi mi risponde? 100
Eco, o pur Ninfa? Ninfa.
E qual Ninfa? colei,
Che m'è rivale? Vale.
Nè, per ciò, disleal,
Tu mi sgomenti. Menti. 105
Sei tu poi dessa? Essa.
Vien dunque fuor, non far dimora! Ora.
Ahi, veggio or ben che fin il vento ancora
Si prende a gioco i miei gravi lamenti.
Dunque addio, cari armenti; 110
Addio, segreti orrori;
Addio, selve e pastori.

ARGOMENTO

Da un Satiro villan Clori vien presa,
Ma da Tirinto è poi soccorsa, e 'n lui
Si desta amor per la pieta d'altrui.

ATTO SECONDO — SCENA SECONDA

Satiro, Clori, Tirinto.

SATIRO.

Non pensar di fuggire,
Clori, che s'io non sono oggi diverso
Da quel che fino ad or son sempre stato, 115
O farai sazio il mio ingordo desio
O mi morrai qui a lato.

CLORI.

Ah, Satiro, per Dio,
Cavami tosto il core;
Che già non ricus'io 120
Per le tue man finir queste ultim'ore.

TIRINTO.

Ohimè, che veggio? vn Satiro villano
Una Ninfa rapir leggiadra e bella.

CLORI.

Ah, cortese pastore
Se pur pietà di me ti punge il core, 125
Salva con l'onestà la vita mia!

TIRINTO.

Lasciala, traditore!

CLORI.

Ben era, o mio Tirinto (ahi, non più mio),
Il salvar l'onestate e 'l darmi morte
A te dovuto in sorte! 130
Ecco dunque serbata è l'onestate
Per la tua feritate.
Tu, con un de' tuoi dardi,
Passa l'egro mio petto,
Di vera fede e di dolor ricetto. 135
A che più tardi?

TIRINTO.

Quetati, Ninfa, omai
Ch'io t'amo, e se dinanzi io non t'amai
Fu, perchè d'altro amore
Soggetto era il mio core. 140

ARGOMENTO

Per non romper la fede or vanno a morte
I duo fedeli e sfortunati amanti
E l'un l'altro consola ardito e forte.

ATTO SECONDO — SCENA TERZA

Aminta, Amarilli.

AMINTA.

Ahi, che con chiaro suono
Odo Imeneo scherzare in liete danze,
Che per me sol funebri pompe sono.
Ahi, che accesa veggio io
(Nè so che piú me avanze) 145
Ne l'altrui nozze, Amor, nel rogo mio
Vna medesma face.

AMARILLI.

Aminta, datti pace,
Che, poi che teco in compagnia di vita
Amor non mi congiunse o l'empio fato, 150
Sarò al tuo lato duramente unita
In compagnia di morte;
E ti sarò consorte
Se non del letto, almen del rogo.

AMINTA.

Vivi,
Vivi. Amarilli, vivi, 155
Che se mori, cor mio,
Non mori tu, mor'io.
Io sol deggio morire,
Per tanti guai finire;
Dunque perché più tardo? 160
Ché non mi passo il petto e fiedo il core
Con questo dardo?

AMARILLI.

Or ve', perfid' amore,
Che ingiusta empia mercede
Dài à cotanta fede!

ARGOMENTO

Silvan ritrova il suo perduto figlio,
A cui si dà l'innamorata Clori,
E gradiscon d'Aminta i fidi amori.

ATTO SECONDO — SCENA QUARTA

Elpino, Silvano, Selvaggio, Coro di pastori.

ELPINO.

Dunque, Tirinto è tuo figliolo? oh giorno 165
Per te felice, o giorno
Destinato a le gioie!

SELVAGGIO.

O figlio amato, o figlio
Da l'onde sol salvato,
Per farne il padre tuo lieto e beato! 170

ELPINO.

Ambo dunque sarem padri a Tirinto,
Ed ei sarà di noi figlio comune.

SELVAGGIO.

Silvan, o qual contento
Del tuo piacer io sento!
In te letizia abbonda, 175
E la tua gioia in me trasfusa inonda.

CORO.

Oh padre avventuroso; ma qual fine
Avran le nozze apparecchiate? e quale
Fia d'Amarilli sposo?

ELPINO.

A lei di sangue eguale 180
È, s'io non erro, Aminta:
A lui dunque si dia;
E Clori sposa di Tirinto sia.

SELVAGGIO.

Io son contento.

SILVANO.

Et io
Sol bramo di veder Tirinto mio. 185
Ne l'altre cose poi
Ben mi rimetto a voi.

CORO.

Ite dunque felici,
Lieti padri et amici.

ARGOMENTO

Narra Tirsi d'Aminta il fiero caso
Ch'ogni cor duro intenerisce e frange,
Tal ch'ogn'un per pietà sospira e piange.

ATTO SECONDO — SCENA QUINTA

Tirsi et Coro di pastori.

TIRSI.

O misero Selvaggio, 190
O sfortunato padre,
O infelici amanti,
O caso amaro, o lagrimevol giorno!

CORO.

Odo una voce risonar d'intorno
Lagrimosa e dolente. 195
Oimé, qual accidente
Il lieto dí perturba, o Tirsi? e quale
È sí dannoso male
Ch'a lagrimar ti move?

TIRSI.

Oimé, mi move
A lagrimar la sorte, 200
Anzi la morte — de i più fidi amanti,
Che sia tra quanti — oggi rimira il sole.

CORO.

Che morte? che parole? di chi parli?

TIRSI.

Il figliol di Selvaggio, il vago Aminta,
Ahi lasso, è morto, e per amor è morto. 205

CORO.

Narra, ti prego, il caso.

TIRSI.

Io 'l vidi (ahi quanto
Diverso, oimé, da quel che prima egl'era)
Con Amarilli in una valle ombrosa
Piangere; e 'l vidi poscia
Vinto da grand'angoscia, 210
Lasso, cader, tinto di morte 'l viso,
Qual fior al mezzo dí langue reciso!

FINE DEL SECONDO ATTO.

INTERMEDIO SECONDO

Ninfa messagiera, Graziano.

NINFA.

Vu, il Nibio, il Nibio.

GRAZIANO.

Oò à chi dig, ò la infirmav' vn po,
A ve trag la bona sira, la piatì?

NINFA.

Bona sera, e buon anno. Uh, mai ho visto
Un simil a costui.

GRAZIANO.

Ah, ah, ah, cha vel crez.
E si avoi cha savid, cha s'a nò fos
Vegnud à ni sarav.

NINFA.

E quest' il credo.

GRAZIANO.

Mo volid saver quel cha 'l me nom?
A son Dottor Gratian, m'aved intes?

NINFA.

Certo, c'avete cera di grand'uomo.

GRAZIANO.

A ni so tante cose de civera.
Ma sel venis un oca in tel cason.

NINFA.

N'avete ben bisogno, ché mostrate
Esser anco digiuno.

GRAZIANO.

Lechem nò intenzed il mio parlar.

NINFA.

Non io che di leccarvi non intendo

GRAZIANO.

Dond sem mi ades?

NINFA.

Noi semo in Europa
A le pendici di Coralto monte.

GRAZIANO.

Disid al verd cha semo in su la groppa;
A ve desgratio del infirmation.
Cha me voi parturir,

NINFA.

Andate in pace sparvier da colombi.

ARGOMENTO

Fa del suo morto figlio aspro lamento
Selvaggio, il vecchio, e brama anch'ei finire
La vita a un ponto e 'l grave suo martire.

ATTO TERZO — SCENA PRIMA

Selvaggio, *solo.*

Figlio mio, caro figlio,
Unica mia speranza,
E de la mia cadente 215
Vecchiezza appoggio fido, alto sostegno;
Cosí miseramente

Vai alle nozze? ahi, dolce amato pegno,
Qual piú speme m'avanza?
O Silvano, com'or de i nostri figli 220
È diversa la sorte?
Oggi tu trovi il tuo,
Et oggi io perdo il mio:
Ma, che piú agogno, ahi lasso?
Ché, non ti seguo, o figlio, ardito e forte 225
Ché non corro a la morte?

ARGOMENTO

Mentre Selvaggio duolsi, ecco Damone
Narra ch'Aminta vive, e che nel seno
De la sua ninfa è fortunato a pieno.

ATTO TERZO — SCENA SECONDA

Damone, Selvaggio.

DAMONE.

O fortunato Amore,
O felice pastore,
O tre fiate e quattro
Felicissimo Aminta; o veramente 230
Lieta, e felice sorte!
Tu, sotto una dolente
Imagine di morte,
Hai mostrata del cor l'invitta fede;
Et or ben ne riporti ampia mercede. 2 3
Rallegrati, Selvaggio,
Che 'l tuo figlio si vive,
E in gioia e in festa vive.

SELVAGGIO.

E come vive? or non è dunque vero
Ch'egli di duol morisse? 240

DAMONE.

Anzi è pur vero,
Ch'ei cadde morto, ma non morto affatto,
E cadde pur sí fatto,
Ch'ogn'un morto il credette.
Ma già guari non stette 245
A raccôrre gli spirti
Doppo Amarilli: ché da' baci suoi
(Forsi han tanta virtù) da morte a vita
Fu rivocato; et or nel suo bel seno
Gode felice a pieno; 250
Et è il più lieto sposo,
Et il piú avventuroso
Pastor che sia fra noi.

ARGOMENTO

Con pompa in liete danze i fidi amanti
A le bramate e care nozze vanno;
E a gli auditori omai commiato dànno.

ATTO TERZO — SCENA TERZA ET ULTIMA

Aminta, Amarilli, Coro di Ninfe festanti.

AMINTA.

Or veggio ben, ch'Amore
Per brevi e lievi pene 255
De' suoi seguaci fa l'alme beate.
O care luci amate,
O unico mio bene,
Chi pianto ha seminato or riso accoglie,
E raddolcisce le passate doglie. 260

AMARILLI.

Rallegrati, cor mio,
Che se lieto sei tu, lieta son io.
Ma voi, Ninfe festanti,
Che gite a l'altre innanti
Vagamente danzando, 265
Il nome d'Imeneo sempre chiamando
Per le nozze bramate:
A gli uditori omai commiato date.

CORO.

Ite, vi prego, in pace
Mentre s'accende d'Imeneo le face, 270
Voi, ch'ascoltate attenti
De i fidi amanti i boscarecci accenti.

AMARILLI.

Ora seguite, e 'n care liete danze
Invocate Imeneo,
Che secondi le nostre alte speranze. 275

CORO.

Viene Amor con Imeneo,
Accompagna i lieti amanti,
Ambo fidi, ambo costanti
Fa la la la la la la la la la!

Non piú guai, sospiri e pianti, 280
Non piú lai, tormenti e noia,
Ma contento, pace e gioia.
Fa la la la la la la la la la!

IL FINE.

[*Nell'originale segue l'indice per capoversi delle scene*].

Grillparzer et Beethoven.

Le célèbre poète autrichien Franz Grillparzer, a laissé sur *Beethoven* des *Souvenirs* très intéressants et instructifs, dont nous donnons ici la traduction. Mais auparavant, jetons un rapide coup d'œil sur la place que tint la musique dans la vie et dans l'œuvre de Grillparzer.

C'est à tort, croyons-nous, qu'on a rangé Grillparzer parmi les musiciens. Comme pour la plupart des écrivains d'Autriche, la musique eut un attrait puissant pour lui, mais à tout prendre, Grillparzer n'était qu'un simple dilettante, très avide, il est vrai, des plaisirs de l'oreille et des émotions que provoque la magie des sons, mais ces plaisirs et ces émotions ne furent aucunement développés par une étude spéciale de cet art.

Dans son « *Autobiographie* » Grillparzer raconte lui-même de quelle manière il fut initié aux premières notions de la musique et dans l'enseignement élémentaire du piano : « Avant même que je fusse capable de faire mouvoir librement les articulations de mes membres, ma mère, qui était très éprise de musique, se mit dans la tête de m'initier au jeu du piano. Je crois entendre encore avec quelle forte voix cette femme, ordinairement si patiente, criait dans son zèle, pour me faire comprendre la position des notes sur la portée. Puis, lorsque j'en vins à toucher le clavier, à chaque fausse attaque, elle retirait violemment ma main de dessus les touches, et je ressentais des angoisses infernales.

« La nervosité de ma mère, la rendant incapable de poursuivre elle-même cet enseignement, elle me donna un maître de piano. Malheureusement, son choix fut très peu judicieux. Elle tomba sur un certain

Jean Medaritsch, dit Gallus, qui était, comme je l'ai appris plus tard, un contrepointiste remarquable, mais qui, par sa légèreté et sa paresse, avait toujours été empêché de faire valoir son talent. Personne ne pouvait obtenir de lui les ouvrages commandés; un opéra qu'il avait commencé dut être achevé par le maître de chapelle Winter. Attaché pendant quelque temps au service du dernier roi de Pologne, il sortait par une porte de derrière, chaque fois que la voiture du roi s'arrêtait à la porte de devant, si bien que le souverain finit par le congédier, sans l'avoir jamais entendu jouer. Pour ne pas mourir de faim, il fut obligé de donner des leçons de piano, combien qu'il lui en coûtât.

« Je gagnai son affection, mais son enseignement était une série de bouffonneries enfantines. Les doigts étaient désignés par des noms ridicules: le malpropre, le maladroit, etc. Il nous arrivait plus souvent d'aller à quatre pattes sous le piano que de jouer dessus. Il calmait le mécontentement de ma mère, qui assistait aux leçons, en consacrant la seconde moitié de l'heure, que souvent il dépassait, à des improvisations et à des fugues qui la mettaient aux anges. Au lieu de m'apprendre le doigté et le mécanisme, il prenait plaisir à me faire jouer sur de la Basse chiffrée; une fois même, il composa, lui, le paresseux, un concerto pour moi, avec accompagnement d'orchestre, que j'ai dû exécuter chez lui, et dans lequel, comme je ne savais absolument rien, la partie de piano ne contenait que des sons isolés et quelques accords, tandis que les autres instruments étaient chargés du reste. Pour me divertir, il était capable de faire un effort, mais jamais il ne fut en état d'être sérieux.

« Cependant, ce n'était pas un farceur; il avait le caractère plutôt enfantin que badin. Comme il manquait beaucoup de régularité, il se faisait remplacer par sa sœur, femme longue et sèche, très laide, mais au fond une bonne personne. Avec elle, je ne faisais pas non plus des progrès bien sensibles; par contre, pendant les suspensions trop réitérées des leçons, assise devant le piano et sans le secours d'aucun livre, elle m'apprenait à épeler et à lire d'après la méthode de Lautier, et, comme je connaissais déjà les lettres de l'alphabet, je sus lire avant même que personne ne me soupçonnât d'en être capable ».

« . . . . J'ai déjà raconté (continue Grillparzer), combien les leçons

de piano m'étaient devenues antipathiques. Cette antipathie augmentait d'année en année, sans pour cela porter préjudice à mon goût pour la musique; car, lorsque mon second frère (qui ne prisait nullement les études) pour se soustraire aux leçons de piano qu'il détestait, fit semblant d'avoir du goût pour le violon, pour qu'il apprît cet instrument, on lui donna un professeur, avec lequel il n'apprenait pas plus qu'avec le maître de piano. A chaque occasion qui se présentait, je m'emparais du violon et je m'exerçais à jouer des gammes et des études; à la fin je parvins à jouer de petits duos faciles avec le professeur, sans avoir reçu aucune instruction quelconque. Le vieux Deabis, c'est ainsi qu'il se nommait, croyant avoir découvert en moi un talent réel, conjura mes parents de me laisser continuer. Mes parents refusèrent; le violon fut confisqué, et comme mon frère n'apprenait absolument rien, le professeur fut congédié. — Les leçons de violon supprimées augmentèrent mon aversion pour le piano. Malgré cela, j'ai dû partager avec mon troisième frère les leçons, que donnait une maîtresse de piano, très originalement habillée et parée, mais excellente dans l'art d'enseigner, ce dont témoignaient les progrès que fit mon frère. Enfin, l'heure de la délivrance allait sonner pour moi.

« A une soirée, où je devais me faire entendre aux invités de mes parents, je fus pris de peur et je me cachai dans un lit. Je reparus seulement après le départ de tout le monde. Mon père, très irrité, fit couper court aux leçons. Je laissai de côté le piano pendant sept à huit années ».

Lorsque Grillparzer s'y remit plus tard, il prit l'habitude d'improviser librement. Il aimait à placer une gravure devant lui, et cherchait à rendre par la musique le sujet que représentait le dessin.

Il mit en musique plusieurs *Lieder*, notamment la ballade du roi de Thulé de Goethe. Son père avait une grande prédilection pour ce morceau, qu'il se faisait jouer et chanter à tout moment. Lorsqu'il sentit sa fin s'approcher, le père le priait de ne plus faire entendre cette mélodie; elle le rendait trop triste.

De tout ce qui précède, il résulte que Grillparzer avait bien le sens musical développé et une perception assez nette des effets de l'art, mais de là, à conclure qu'il était musicien, dans le sens que nous attribuons à ce mot, il y a loin. Certes, le poète viennois fut

un ardent enthousiaste de la musique, à tel point, qu'elle envahissait ses poèmes; il avait l'âme pleine de musique, mais il fut loin d'en saisir toutes les beautés. Par principe et par goût, il se cantonna dans des admirations exclusives, et fut hostile aux formes nouvelles s'écartant de son idéal, c'est-à-dire de Mozart, pour lequel il eut un véritable culte. « La musique de ce temps-là, disait-il, n'est pas pour moi de la musique: en celle de Mozart est ma vie, en elle chante ma jeunesse. C'est tout ce que j'ai pensé, rêvé, senti dans mes meilleures années. C'est pour cela qu'aucune autre musique venue depuis ne la valut à mes yeux ». Il trouvait cette préférence légitime, parce qu'il découvrait en Mozart ce qui constituait pour lui le véritable artiste: l'instinct qui fait rester dans les limites du beau, le sens de la proportion, la recherche des lumineux contours. Au cinquantième anniversaire de la mort de Mozart, le poète porta un toast à sa mémoire, en ces termes: « Au maître souverain dans l'empire des sons, qui n'a jamais fait trop ni trop peu, qui a toujours atteint, jamais dépassé son but, son but unique se confondant avec lui-même: le beau! ».

A l'occasion de l'inauguration du monument, que la ville de Salzbourg érigea à Mozart, en septembre 1842, Grillparzer avait composé un poème pour cette solennité: « Heureux l'homme, qui comprend la grandeur d'un autre », poème dans lequel il dit en substance: « Mozart fut un maître, parce qu'il puisait son inspiration dans la vie. Chez lui rien d'abstrait, rien qui exige, pour être compris, l'effort laborieux de l'intelligence. C'est uniquement par l'intermédiaire du son qu'il veut faire agir le monde sur notre âme; il laisse aux poètes et aux philosophes les pensées subtiles et compliquées que le son ne peut pas rendre.

« L'étoile qui le guida dans sa noble activité, ce ne fut point ce que l'homme a imaginé dans son ambitieux cerveau, ce sont des conceptions auxquelles Dieu a donné corps dans la création. C'est pour cela qu'il s'attachait fermement à tes éternelles énigmes, ô toi, l'œil de l'âme, l'oreille qui entend tout. Ce qui n'entrait point par cette porte lui paraissait un caprice de l'homme, et non point la parole divine, et demeurait banni de son cercle lumineux. Il est archange, de la même cohorte que Raphaël, le peintre des madones. Il est l'interprète et le gardien de l'art véritable, de l'art où le ciel se

marie à la terre. Vous le nommez grand! Il l'est, parce qu'il s'est limité. Ce qu'il a fait, et ce qu'il s'est interdit pèsent d'un poids égal dans la balance de la renommée. Parce qu'il n'a jamais voulu plus que ce que doivent vouloir les hommes, l'ordre: « Il le faut! » ressort de tout ce qu'il a créé. Il a préféré paraître plus petit qu'il n'était, que de s'enfler jusqu'au monstrueux. Le royaume de l'art est un second monde, mais existant et réel comme le premier, et tout ce qui est réel est soumis à la mesure ».

L'admiration pour le père, inspira une affectueuse compassion pour le fils cadet, mort en 1844, à qui Grillparzer adresse un adieu ému: « *Au tombeau de Mozart, fils* » : « Tu es donc enfin parti pour là haut, où l'esprit t'attirait invinciblement, et tu étreins maintenant le grand homme qui, semblable à l'aigle, prit son vol vers le soleil ». Dans ce poème, Grillparzer déplore la triste destinée de ce fils, doué cependant d'un grand talent musical, mais qui ne pouvait s'illustrer par aucune œuvre, car il les rejetait toutes lui-même; comme indignes du grand nom qu'il portait. Il termine ainsi: « Si là-bas la foule s'assemble, et si, dans le silence solennel, une voix bégaye le nom de Mozart, elle aura aussi nommé le tien ». — Au sujet de Mozart, Grillparzer raconte encore l'épisode intéressant suivant: « Le Texte de l'oratorio *La Création* fut écrit spécialement par Van Swieten, pour Mozart. Lorsque, plus tard, il le donna à Haydn, Van Swieten, qui était un grand connaisseur en musique, faisait faire chez lui par un petit orchestre, une répétition de chaque numéro, au fur et à mesure qu'il venait d'être composé. Il en rejetait beaucoup, parce qu'ils lui semblaient trop mesquins pour un sujet aussi grandiose. Haydn se soumit volontiers à tous ces changements; de cette façon cette œuvre étonnante, que les temps futurs admireront encore, fut achevée. J'ai appris tout cela de la bouche d'un contemporain, qui fut lui-même un des participants assidus de ces répétitions partielles ».

Grillparzer avait aussi en grande estime Franz Schubert, qu'il aimait autant pour son caractère jovial que pour ses œuvres. Dans un petit poème, Grillparzer consacre à cet étincelant génie musical les paroles suivantes: « Schubert est mon nom, Schubert je suis, et comme tel je me donne; ce que les meilleurs on créé, je l'apprécie et je le vénère, mais rien d'eux n'entrera jamais dans mes œuvres. Même à

l'art, qui dresse des couronnes, qui recueille les fleurs pour faire des bouquets; je ne puis offrir que des fleurs. Prenez-les, et faites votre choix. Louez moi, — j'en serai bien aise; dites du mal de moi, — je le supporterai! — Schubert est mon nom, Schubert je suis. Je ne peux rien à cela; si vous aimez à marcher dans mes sentiers, eh bien! suivez-moi! ».

Enfin, Grillparzer connut personnellement les musiciens Meyerbeer, Thalberg, Hummel, Rossini, Paganini, Donizetti, etc. Dans l'album de ce dernier, Grillparzer écrivait cette pensée: « Je t'écris, et tu ne me comprends pas; ce que tu as écrit, je l'ai bien compris. La tête seulement saisit ce que dit la langue; les cœurs parlent le même langage dans tous les pays ». — Les grandes cantatrices: la Malibran, la Sonntag, Jenny Lind, etc., possédaient le don de le charmer et il leur consacra, ainsi qu'à la pianiste M[lle] Clara Wieck, plus tard épouse de Robert Schumann, plusieurs poèmes, très bien pensés. A un compositeur resté inconnu, il adressa le quatrain suivant: « Ton Quatuor résonna, comme si quelqu'un frappait à coups sourds sur un billot, avec trois femmes qui scient un stère de bois de chauffage! ».

Nous passons maintenant aux *Souvenirs sur Beethoven*, de Grillparzer:

« Je viens de lire un article de M. L. Rellstab, intitulé: « *Beethoven* », dans lequel je trouve mentionnées d'une manière inexacte mes relations avec le grand-maître, particulièrement au sujet du texte de l'opéra que j'avais écrit pour lui. Ce reproche ne concerne pas M. Rellstab qui, sans nul doute, avait noté consciencieusement tout ce que Beethoven lui avait dit. La cause doit être attribuée au triste état dans lequel se trouvait le maître dans les dernières années de sa vie, et qui contribua à lui enlever la faculté de bien discerner le vrai d'avec la fiction. Ce qui concerne un grand homme, est toujours intéressant; je veux donc raconter, avec toute l'exactitude possible, notre relation et ce qui en résulta. Ou plutôt je saisis, avec plaisir, l'occasion d'évoquer à son sujet mes souvenirs personnels et de les transcrire ici.

« La première fois que je vis Beethoven, c'était dans les années de ma jeunesse — cela pouvait être en 1804 ou 1805 — et cela chez mon oncle, Joseph Sonnleithner, alors associé d'une grande maison

d'édition à Vienne, à une réunion où se trouvaient aussi Cherubini et l'abbé Vogler. A cette époque Beethoven était encore maigre, d'un aspect noir, et vêtu avec recherche, tandis que plus tard, il eut pour la toilette un profond dédain; il portait des lunettes, ce qui me frappa d'autant plus que, plus tard, je remarquai que malgré sa myopie il ne s'en servait plus. Je ne me souviens plus bien, si Beethoven jouait ou si, c'est Cherubini qui faisait de la musique. Je me rappelle seulement, que, lorsque le valet de chambre vint annoncer que le souper était servi, l'abbé Vogler se mit au piano et se lança dans d'interminables variations sur un thème africain original. Les assistants s'esquivèrent, l'un après l'autre. Beethoven et Cherubini restèrent; à la fin ce dernier s'esquiva à son tour et Beethoven resta le dernier auprès du terrible homme. Enfin, il perdit patience et disparut dans la salle à manger, laissant l'abbé Vogler continuer, sans auditeurs, son exotique rapsodie. Moi-même, tout saisi de l'étrangeté du tableau, j'étais resté. Sur ce qui s'ensuivit, à savoir, avec qui Beethoven était assis à table, s'il s'entretenait avec Cherubini, et si plus tard l'abbé Vogler se joignit à eux, ma mémoire me fait défaut; c'est comme si un sombre rideau avait été tiré sur tout cet incident.

« Un ou deux ans après, je demeurais pendant l'été avec mes parents au village de Heiligenstadt près de Vienne. Notre appartement donnait sur le jardin ; Beethoven avait loué une chambre qui donnait sur la rue. Les deux logements étaient reliés par un corridor commun qui menait à l'escalier.

« Mes frères et moi, nous n'attachions pas beaucoup d'importance à ce bizarre personnage ; il avait pris de l'embonpoint, et lorsqu'il passait rapidement devant nous, en grommelant, nous étions frappés de sa mise très négligée. Mais ma mère, qui aimait passionnément la musique, se laissait entraîner de temps en temps, lorsqu'elle l'entendait jouer du piano, à se placer dans le corridor commun, non pas contre sa porte à lui, mais contre la nôtre, et à l'écouter dévotement. Elle pouvait avoir agi de la sorte plusieurs fois déjà, quand la porte de Beethoven s'ouvre brusquement, il sort lui-même, aperçoit ma mère, rentre précipitamment, reparaît immédiatement après, le chapeau sur la tête, descend l'escalier en courant et gagne la campagne. A partir de ce moment il n'a plus touché à son piano. C'est

en vain, que ma mère, à qui tout autre moyen de communication était refusé, le fit informer par son domestique, que non seulement personne ne l'écouterait plus, mais que notre porte qui communiquait avec le corridor commun était désormais condamnée, et qu'au lieu de se servir de l'escalier, tous les habitants feraient un long détour par le jardin : Beethoven fut inflexible et ne joua plus du piano, jusqu'au moment où l'automne nous obligea à revenir en ville.

« L'un des étés suivants, j'allais souvent voir ma grand'mère qui avait une maison de campagne dans le village voisin de Doebling. En face des fenêtres de ma grand'mère était située la maison de Flohberger, paysan, mal famé, laquelle menaçait ruine. Ce Flohberger possédait, outre son affreuse maison, une fille, Lise, très jolie, mais pourvue, elle aussi, d'une réputation peu avantageuse. Beethoven paraissait s'intéresser beaucoup à cette fille. Je le vois encore remontant la rue du Cerf, et tenant de la main droite son mouchoir blanc, qui traîne par terre, puis s'arrêtant à la porte de la cour Flohberger, derrière laquelle la belle dévergondée, debout sur un char de foin ou de fumier, et armée d'une fourche, travaillait avec entrain en riant sans arrêt. Je n'ai jamais remarqué que Beethoven lui adressât la parole; mais il restait silencieux et regardait dans la cour jusqu'à ce que la fille, qui avait plus de goût pour des gars de campagne, le mît en colère, soit par une raillerie, soit en affectant opiniâtrément de ne pas l'apercevoir. Alors il se tournait brusquement et se sauvait; cependant il ne manquait pas, la fois suivante, de s'arrêter de nouveau devant la porte. Sa sympathie alla si loin que, lorsque le père de la jeune fille fut enfermé dans la prison du village pour une rixe au cabaret, Beethoven se rendit personnellement auprès du Conseil municipal assemblé, afin de le faire libérer; en faisant cette démarche, il parla, selon sa coutume, aux sévères conseillers avec tant de violence, qu'il fut bien près de tenir involontairement compagnie à son protégé dans la prison.

« Plus tard, je le vis parfois dans la rue et quelquefois au Café, où il s'entretenait beaucoup avec un poète Louis Stoll, mort depuis longtemps et aujourd'hui complètement oublié. On disait, qu'ils projetaient d'écrire en collaboration un opéra. Comment Beethoven pouvait attendre de cet homme peu sérieux, autre chose que des élucubrations fantaisistes, d'ailleurs bien rimées, la chose est inexplicable.

« Entre temps, lorsque l'*Aïeule*, *Sapho*, la *Toison d'Or*, eurent établi ma réputation, je reçus tout à coup du directeur des théâtres de la Cour, le comte de Dietrichstein, un avis m'informant que Beethoven s'était adressé à lui, pour savoir si je ne pouvais pas écrire pour lui, Beethoven, un libretto d'opéra. Cette demande, je l'avoue, me rendait très perplexe. Le métier de librettiste ne me tentait pas; de plus, ayant constaté dans les dernières œuvres du maître quelque chose de violent et de heurté, qui paraissait devoir nuire à la beauté du chant, nonobstant leur valeur intrinsèque, je doutais, que par suite de cette tendance, Beethoven pût réussir dans l'opéra. Cependant, le désir de fournir à un grand génie l'occasion de produire une œuvre intéressante mit fin à mes hésitations.

« Parmi les sujets dramatiques que j'avais esquissés, pour les compléter plus tard, il s'en trouvait deux qui pouvaient à la rigueur être adaptés à un opéra. L'un, rempli de passion impétueuse, pour lequel cependant, ne connaissant aucune cantatrice capable de remplir le role principal, et ne voulant pas favoriser le penchant de Beethoven à dépasser les limites extrêmes de la musique qui se dressaient déjà menaçantes et prêtes à s'effondrer dans l'abîme, je ne pouvais me résoudre à lui confier un sujet à moitié diabolique. Je choisis l'autre: la fable de *Mélusine*, en y introduisant des chœurs, des finales puissants et, dans le 3me acte, toute une partie mélodramatique qui, sans encourager les excès de la nouvelle manière du compositeur, lui permettait néanmoins de déployer toute sa force. Je m'abstins de conférer avant sur ce sujet avec le compositeur, parce que je désirais garder toute ma liberté et sauvegarder mes points de vue personnels; plus tard, certains détails pouvaient être remaniés et, enfin, rien ne l'empêchait de composer lui-même le libretto selon ses convenances. Même, pour n'exercer aucune pression sur lui au sujet de ce dernier point, je lui fis parvenir le manuscrit par la même voie d'où j'en avais reçu la demande. Il ne devait en aucune façon être mis en demeure, ni être gêné par aucune considération quelconque.

Quelques jours après je reçus chez moi la visite de Schindler, l'homme d'affaires et de confiance de Beethoven, le même qui, plus tard, écrivit sa biographie. Il venait m'inviter au nom de son seigneur et maître, à lui faire une visite. Je m'habillai, et sur le champ

nous nous rendîmes auprès de Beethoven, qui habitait alors dans le faubourg situé sur la Landstrasse. Je le trouvai étendu en vêtement de nuit malpropre, sur un lit défait, un livre à la main. Il y avait au chevet du lit une petite porte qui, je le vis plus tard, communiquait avec la salle à manger, et que Beethoven surveillait jusqu'à un certain point. Car lorsque, dans la suite, une domestique sortit avec du beurre et des œufs, il ne put s'empêcher, malgré l'ardeur de la conversation, de contrôler du regard les victuailles qu'elle emportait, détail qui donnait une triste idée du désordre de son ménage.

« Lorsque nous entrâmes, Beethoven se leva de son lit, me tendit la main, s'épuisant en paroles aimables et pleines de déférence pour moi. Il fut immédiatement question de l'opéra.

« — Votre œuvre vit là, — et en disant cela il indiquait son cœur; — dans quelques jours j'irai à la campagne et je commencerai immédiatement la composition. Il n'y a que le chœur des chasseurs du début dont je ne sache que faire. Weber a employé 4 cors. Dès lors vous voyez qu'il me faut en mettre 8; où cela nous mènera-t-il?

« Quoique je ne visse nullement la nécessité de cette conséquence, je lui déclarai que le chœur des chasseurs pouvait tout simplement être supprimé, sans préjudice pour l'ensemble, et cette concession parut le satisfaire et, ni en ce moment, ni plus tard, il ne présenta aucune objection contre le texte, ni ne demanda jamais aucun remaniement. Il insista de suite à passer immédiatement une convention avec moi. Les bénéfices que rapporterait l'opéra devaient se partager en parts égales entre nous, etc. Je lui déclarai, conformément à la vérité, que pour mes travaux je ne pensais jamais à exiger des honoraires (d'où il résulte, que mes ouvrages, qui sont à mon avis — excepté ceux d'Uhland — ce que l'Allemagne a produit de meilleur depuis la mort de ses grands poètes, m'ont à peine rapporté autant que rapporte à un mort, à un vivant, ou à un demi-mort, un seul volume de leurs récits de voyages ou de leurs romans). Il ne devait être, en tout cas, aucunement question de cela entre nous; et quant au libretto, il pouvait agir comme il l'entendait, mais que jamais je ne passerais un contrat avec lui. Après de nombreux entretiens par écrit, car Beethoven n'entendait plus la conversation, je pris congé, en lui promettant de lui faire visite à Hetzendorf lorsqu'il y serait installé.

« J'espérais qu'il avait abandonné l'idée des honoraires. Mais quelques jours après mon éditeur, Wallishauser, vint me trouver et me dit que Beethoven persistait à passer une convention et que, si je ne pouvais m'y résoudre, je n'avais qu'à céder à lui, Wallishauser, mon droit de propriété sur le libretto, et qu'il conclurait le reste avec Beethoven, lequel en était déjà informé. J'étais content de me débarrasser de cette affaire. Wallishauser me paya une modique somme et, en retour, je lui cédai tous mes droits d'auteur, puis je n'y pensai plus. Ont-ils vraiment fait un contrat ensemble, je l'ignore; on le dirait, car sans cela Wallishauser, suivant sa coutume, n'eût pas manqué de me casser la tête avec ses jérémiades sur son argent dépensé en vain! Je relate ceci seulement pour contrebalancer ce que Beethoven avait dit à M. Rellstab: « il avait voulu faire autrement que moi ». Beethoven était alors tellement décidé à composer cet opéra, qu'il pensait déjà à prendre des dispositions qui ne pouvaient être résolues qu'après la terminaison de l'œuvre.

« Dans le courant de l'été, sur une invitation de Beethoven à venir le voir, je me rendis avec Schindler à Hetzendorf. Chemin faisant, Schindler me dit, que Beethoven, occupé de travaux pressants, avait été empêché jusqu'ici d'entreprendre la composition de l'opéra. J'évitai, en conséquence, de mettre la conversation sur cette question. Nous nous promenâmes et nous nous entretînmes, aussi bien que cela était possible, surtout en marchant, moitié verbalement, moitié par écrit. Je me rappelle encore avec émotion que, lorsque nous nous mîmes à table, Beethoven passa dans la pièce contiguë, et en rapporta lui-même cinq bouteilles. Il en posa une devant l'assiette de Schindler, une devant la sienne, et trois en rangée devant moi, vraisemblablement pour m'indiquer, dans sa sauvagerie naïve et bonasse, que j'étais libre de boire tant qu'il me plairait. Lorsque la voiture me ramena en ville sans Schindler, qui resta à Hetzendorf, Beethoven insista à vouloir m'accompagner. Il s'assit à côté de moi dans la voiture découverte; mais au lieu de s'arrêter à la limite de la zone du village, il me ramena jusqu'à la ville, descendit aux portes, et, après m'avoir serré cordialement les mains, reprit seul le chemin de son domicile, distant d'une lieue et demie. Comme il descendait de voiture, je vis un papier à la place où il avait été assis. Je crus qu'il l'avait oublié, et je lui fis signe de revenir; mais il secoua la

tête, et en éclatant de rire, comme quelqu'un qui a joué un bon tour, il ne fit que courir plus vite dans la direction opposée. J'ouvris le papier; il contenait exactement le prix de la course que j'avais débattu avec mon cocher. Ainsi sa manière de vivre l'avait à tel point brouillé avec les habitudes et les usages du monde qu'il ne se douta nullement de ce que son procédé aurait eu de blessant en toute autre circonstance. Je pris du reste la chose du bon côté, et, tout en riant, je payai le cocher avec l'argent dont on m'avait fait cadeau.

« Plus tard, je ne le vis qu'une seule fois, je ne sais plus où. Il me dit alors: Votre opéra est achevé. Je ne puis pas dire, s'il entendait par ces mots que la musique était terminée dans sa tête, ou si dans les innombrables cahiers d'esquisses, dans lesquels suivant sa coutume il notait ses idées musicales, se trouvaient en fragments les éléments de l'opéra. Ce qui est certain, c'est qu'après sa mort, il ne s'y trouvait pas une seule note qui pût se rapporter à notre travail en commun. Je restai d'ailleurs fidèle à ma résolution de ne plus lui faire la moindre allusion à ce sujet, et, comme l'entretien par la voie épistolaire m'était à charge, je ne fus plus en contact avec lui, jusqu'au jour, où habillé de noir, une torche brûlante à la main, je suivis son cercueil.

« Deux jours avant, Schindler vint me trouver un soir, m'annonçant que Beethoven était mourant et que ses amis me demandaient d'écrire l'oraison funèbre que l'acteur Anschütz devait prononcer sur la tombe. Je fus d'autant plus bouleversé par cette nouvelle, que j'avais ignoré la maladie de Beethoven. Je cherchai néanmoins à rassembler mes idées et le lendemain matin je commençai à écrire cette oraison. J'étais parvenu à la seconde moitié de mon travail, lorsque Schindler vint de nouveau pour me parler du décès de Beethoven et pour prendre le discours. La pensée douloureuse de cette mort pénétra dans le plus profond de mon être, et les larmes inondèrent mon visage, puis, comme cela m'arrive parfois pour d'autres ouvrages lorsque l'émotion m'étreint, je ne pouvais terminer convenablement ce discours et lui donner la forme saisissante dans laquelle je l'avais commencé. Cette oraison funèbre fut néanmoins prononcée; les assistants se retirèrent vivement impressionnés et..... Beethoven n'était plus au milieu de nous!

Discours prononcé sur la tombe de Beethoven

« Étant assemblés autour de la tombe de ce défunt, nous sommes, en quelque sorte, les représentants de toute une nation, de tout le peuple allemand, attristés par la presque totale disparition de l'éclatante grandeur artistique de notre patrie. Il vit encore — et puisse-t-il vivre encore longtemps! — le héros du chant allemand, le dernier représentant de l'art musical, l'héritier et le continuateur de la gloire immortelle de Haendel, de Bach, de Haydn et de Mozart. Il a vécu, et nous pleurons devant la lyre brisée à jamais. La lyre brisée! Ah! laissez-moi le nommer ainsi! Car il fut un artiste; et ce qu'il était, il ne l'était que par l'art. Les épines de la vie lui avaient fait des blessures profondes, et, comme le naufragé se cramponne à la rive, de même il se réfugia dans tes bras, ô toi, sœur du bien et du vrai, leur égale en splendeur, consolatrice de la souffrance, muse de l'art, fille des cieux! Il s'attacha fermement à toi, et même quand la porte par laquelle tu entrais chez lui fut fermée, tu lui parlais; quand son oreille frappée de surdité n'entendis plus ta voix, il continua de porter ton image dans son cœur; elle y demeura jusqu'à l'heure de sa mort. Il était artiste; et qui pourrait se dire son égal?

« De même que le Béhémott traverse la mer de son vol impétueux, de même il parcourut le domaine de son art. Depuis le roucoulement de la colombe, jusqu'au roulement du tonnerre, depuis la combinaison la plus subtile des ressources d'une technique ferme jusqu'au point redoutable où l'éducation de l'artiste fait place au caprice sans lois des forces naturelles en pleine lutte, il avait passé partout, il avait tout saisi. Celui qui viendra après lui ne poursuivra pas la route; il lui faudra commencer, car son devancier ne s'est arrêté que là où s'arrête l'art.

« Adélaïde et Léonore! Fête des héros à Vittoria et du chant plein d'humilité du sacrifice de la messe! Chants d'enfants soit à trois, soit à quatre parties! Symphonie impétueuse: « *O Joie! belle étincelle des dieux* », chant du cygne! Muse des Lieds et de la lyre: rangez-vous autour de sa tombe et couvrez-la de lauriers!

« Il fut un artiste, mais il fut aussi un homme, un homme en tout, et dans la plus haute acception de ce mot. Parce qu'il s'était retiré du vain bruit de ce monde, on l'appelait misanthrope, et parce qu'il fuyait la sensiblerie, on le taxait d'insensibilité. Hélas! celui qui a conscience de sa force, ne se dérobe pas. Les plus fines pointes sont celles qui s'émoussent, se tordent et se brisent le plus facilement. L'excès du sentiment s'écarte de la sensibilité. Il fuyait le monde, parce qu'il ne trouvait dans son âme aimante aucune arme pour lui opposer une résistance. Il se retira du contact de ses semblables après leur avoir tout donné et n'avoir rien retiré d'eux. Il resta solitaire, parce qu'il ne rencontra pas un second lui-même. Mais, jusqu'à sa mort, il conserva un cœur d'or pour l'humanité, un cœur de père pour les siens, offrant son bien et son sang au monde entier.

— C'est ainsi qu'il vécut, c'est ainsi qu'il mourut, et c'est ainsi qu'il revivra dans tous les temps.

« Et vous, qui vous êtes joints à notre cortège et nous avez accompagnés jusqu'ici, faites trève à votre douleur. Vous ne l'avez pas perdu, mais au contraire vous le retrouvez. Aucun vivant n'entre dans les parvis sacrés de l'immortalité. Il faut que le corps périsse. Alors seulement s'ouvrent les portes. Celui que vous pleurez est maintenant réuni aux grands de tous les temps, inviolable à jamais. Retournez chez vous, attristés, mais résignés. Et si, dans le cours de votre existence, la puissance de ses œuvres vous saisit, comme survient la tempête, quand votre ravissement jaillira au milieu de la génération à venir, alors souvenez-vous de cette heure, et pensez: nous étions présents à ses funérailles, et lorsqu'il mourut, nous avons versé des larmes ».

***

« Au fond, j'aimais Beethoven. Si je ne puis raconter que très peu de détails de ses conversations cela provient principalement du fait que ce qui m'intéresse chez un artiste, ce n'est pas ce qu'il dit, mais ce qu'il produit. Si la parole devait être l'échelle propre à mesurer la valeur d'un artiste, l'Allemagne serait aussi remplie d'artistes qu'elle en est présentement dépourvue. Même ce n'est qu'à la force créatrice, qu'appartient ce certain pouvoir de penser qui sommeille dans le talent, qui se manifeste ensuite d'une manière instinctive, et qui est la source de la vie et de la vérité individuelle. Plus le cercle est large, plus difficile sera sa réalisation. Plus la masse est volumineuse, plus il sera difficile de la mettre en mouvement. Lorsque Goethe ne savait pas encore grand'chose, il écrivit la première partie de *Faust*, mais lorsque tout l'empire des connaissances lui fut devenu familier, il composa la seconde partie.

« Parmi les diverses particularités de ce que Beethoven m'a dit, je me souviens seulement qu'il aimait et estimait grandement Schiller; même il proclamait la destinée des poètes comme supérieure à celle des musiciens, comme beaucoup plus heureuse, parce que leur champ d'activité avait une plus grande étendue; et, enfin je me rappelle que l'*Euryanthe* de Weber qui, en ce temps-là, était une nouveauté, semblait ne lui plaire que très médiocrement; à moi pas d'avantage. En tout cas, les succès de Weber, lui avaient probablement suggéré l'idée de composer un nouvel opéra. Mais il s'était tellement habitué à donner libre essor à son imagination, qu'aucun libretto du monde n'aurait été capable d'endiguer le torrent de sa pensée. Il en cherchait un, sans relâche et n'en trouvait aucun, parce qu'il n'y en avait point pour lui. Sans cela, parmi tous les projets que M. Rellstab lui proposait, avant même que la perspective des difficultés de la représentation pouvaient le faire reculer, plusieurs auraient dû au moins l'intéresser et captiver son attention.

« Mon libretto d'opéra, sur lequel je n'avais plus aucun droit, fut donné plus tard par le libraire Wallishauser à Conradin Kreutzer. Si maintenant aucun des musiciens actuels ne trouve qu'il vaille la peine d'être mis en musique, je ne puis que m'en réjouir. L'art musical se trouve dans la même situation desespérée que la poésie, et cela pour la même cause: la méconnaissance de la véritable limite dans leurs attributions entre les différents arts. La musique, pour agrandir son domaine propre et indépendant, aspire à se faire l'humble suivante de la poésie, comme de son côté la poésie incline vers la prose. Développer ceci par de plus longues considérations ne me paraît pas propice au temps présent, aussi longtemps que les philosophes et les critiques d'art — je pense ici à Gervinius et à d'autres demi-savants, qui considèrent leur incapacité pour leur propre vocation comme une garantie d'aptitude pour toute autre profession — aussi longtemps, dis-je, que de pareils rhéteurs prétentieux et brouillons, seront en possession du domaine de l'art allemand. Il est d'ailleurs à attendre du bon sens de la nation, qu'elle saura se soustraire le plustôt possible à la domination de tout ce verbiage, pour en revenir aux sujets et aux actions ».

***

Dans un poème, d'une grande élévation de pensée, intitulé: « *Beethoven* », Grillparzer le montre faisant son entrée dans les Champs-Élysées. Bach lui sourit, quoiqu'il ait été indocile aux règles. Gluck, Haydn, Mozart, Cimarosa, Paisiello, Händel lui ouvrent leurs rangs. Mais aussi les poètes, Shakespeare, Lope de Vega, Klopstock, Dante, le Tasse, etc. l'accueillent amicalement. A la fin, Byron, qui s'était tenu à l'écart, s'approche, lui serre cordialement la main, et l'entraîne dans l'allée ombreuse d'un bosquet de hêtres, loin de la foule.

Plus tard, Grillparzer adapta à une mélodie de Beethoven des vers destinés à être chantés sur sa tombe:

> Toi qui, dans la vie,
> Ne trouvas jamais ni repos, ni asile assuré,
> Repose maintenant dans la paix du tombeau,
> Dans la paix de la mort.

Il fit un commentaire poétique de la musique d'*Egmont*, de cette œuvre admirable qui transforme un personnage historique en une figure idéale. Pour l'inauguration du monument de Beethoven à Heiligenstadt, il composa des strophes remplies d'admiration pour le maître: « Un homme s'avance d'un pas rapide (il est vrai que son

ombre chemine avec lui); il traverse les fourrés, les champs et les moissons; il va droit devant lui. Un torrent veut arrêter son ardeur, il s'y jette et fend les flots, il parvient à l'autre rive et reprend sa course indomptée. Arrivé au bord du rocher, il prend son élan : de loin chacun tremble. Un bond, et voyez! Sain et sauf; il a franchi l'abîme. Ce qui est difficile aux autres est un jeu pour lui. Le voilà déjà victorieux, au but. Seulement il n'a point frayé de voie. Cet homme me fait songer à Beethoven! »

Dans un quatrain intitulé: « *Beethovomanie* », Grillparzer dit: « Vous croyez que je regarde Beethoven de travers? comme si la magie de ses sons n'arrivait pas à mon oreille? Ce qui me fait peur, c'est le mot: profond, surtout dans la bouche des gens superficiels ».

Enfin, en 1871, une année avant sa mort, le poète octogénaire écrit encore (1): « *Aux enthousiastes de Beethoven.* Comme vous, j'ai hautement honoré Beethoven, seulement avec cette différence: c'est que, là où votre admiration commence, la mienne cesse déjà! ».

H. Kling
Prof. au Conservatoire de musique de Genève
Officier d'Académie.

---

(1) Franz Grillparzer naquit à Vienne, le 15 janvier 1791, et mourut dans cette ville, le 21 janvier 1872.

I musicisti compositori francesi all'Accademia di Francia a Roma.

I.

Il centenario di Villa Medici ed il centenario del pensionato musicale — Colbert e l'*Académie de musique* — L'arte francese e l'Italia — La musica a Roma nei secoli XVII e XVIII — Un pensionato musicista *extra ordinem* nel 1700.

Nell'aprile scorso l'Accademia di Francia a Roma ha celebrato con pompa solenne la secolare presa di possesso della Villa Medici, l'incantato soggiorno che corona il più poetico fra i sette colli dell'Urbe.

Alla funzione che si svolse alla presenza dei Reali d'Italia e dei rappresentanti ufficiali del Governo Francese l'arte musicale ebbe parte, e parte essenziale. Un concerto, composto esclusivamente di composizioni d'autori che fecero le loro prime armi come *pensionnaires* dell'Accademia e condotto dal Dubois (ancor esso passato tra i lauri del suggestivo « boschetto » della Villa Medici e salito fino alla direzione della maggiore scuola musicale francese), costituì quello che i francesi chiamano il *clou* della cerimonia.

Nessuno probabilmente pensava in quell'occasione che l'arte musicale trovandosi in prima linea nella commemorazione era perfettamente a posto per una ragione speciale, cioè perchè la musica celebrava per suo conto un centenario. Eppure era precisamente così: e cadono per l'appunto, nel novecento e tre, cento anni da che il beneficio del *prix de Rome*, del quale fruivano da quasi un secolo e mezzo gli scultori ed i pittori e da poco tempo meno gli architetti, venne esteso ai musicisti.

Non si deve fare al grande Colbert il torto di credere che egli fosse musicofobo: fu anzi il Colbert che fondò a Parigi l'*Académie de musique* nel 1666, cioè nell'anno stesso in cui lo statuto ed il regolamento dell'Accademia di Francia a Roma comparvero e Carlo Errard venne a piantare le sue tende nella città eterna, seguìto dal manipolo dei primi allievi. Ma l'*Académie de musique* visse platonicamente in Parigi finchè non venne il momento della distruzione generale delle Accademie in seguito al furioso *rapport* di David *ex-pensionnaire* dell'Accademia di Francia a Roma e delirante addirittura contro *l'animal qu'on nomme Académicien*, e non alzò mai speranze o desiderii che un pensionato musicale fosse istituito a Roma.

La fondazione di Colbert a Roma non era che la regolarizzazione delle pensioni concesse dalla borsa del Sovrano ai giovani pittori e scultori che promettevano luminosa carriera. Essa sanzionava quell'aspirazione verso Roma, museo gigantesco di quadri e di sculture e di meravigliosi edifici, che era innata negli artisti francesi, ed alla quale rispondeva da lungo tempo alla Corte di Francia la cordiale accoglienza fatta ai più forti artisti nostrani. S'aggiunga che Colbert, positivista astuto, aveva dato all'Accademia di Francia a Roma un indirizzo molto pratico. Le istruzioni — ed anche discretamente palesi — passate all'Errard ed a' suoi successori dal Colbert ed in seguito dagli altri *Surintendants des Bâtiments* (che erano sotto il manto della regalità i veri patroni e regolatori della scuola francese a Roma) cantavano chiaro, e provavano che oltre allo scopo dell'educazione artistica dei giovani l'*Académie de France* a Roma doveva essere una specie di deposito dove si sarebbero accumulati calchi, e quadri, e copie, e statue, e medaglie, ed urne, e colonne, e preziosità d'ogni genere, naturalmente per far poscia passare in Francia il bottino artistico.

È permesso ai grandi uomini avere delle debolezze: Colbert aveva le sue, ma fra le più singolari c'era appunto quella dei *calchi* delle opere d'arte che si trovavano in Italia per rifornire *musei, palazzi, giardini reali*. « *Nous devons faire le possible pour avoir en France* « *tout ce qu'il y a de beau en Italie*..... », questo era l'incredibile ritornello di molte sue lettere dal 1670 in poi. Pel grande ministro il *moulage* assumeva importanza di cosa essenziale.

L'Errard aveva cominciato i suoi *exploits* col calco della colonna Trajana, poi erano venuti i cavalli del Quirinale ed il buon Marco Aurelio del Campidoglio: se avesse potuto trovare gallerie adatte al Louvre od al palazzo lasciato da Richelieu alla Corona, chi dice che Colbert non vi avrebbe trasportato ben *formati* in gesso ed in grandezza naturale, il Pantheon, Castel S. Angelo e magari S. Pietro?

A queste amenità speculative non si prestava l'arte dei suoni non solo, ma le cappelle romane non avevano pur troppo conservato specialità di musica sacra, nè mirabile era la loro costituzione, nè la musica teatrale o strumentale aveva avuto tale potenza di attrattive o presentava tale solidità di insegnamento da indurre in tentazione un onnipotente ministro del più grande dei monarchi per cercare di involarne i segreti. Trionfi canori non mancavano alla gente italica: ma questo lustro (al quale si è poi con tanta disinvoltura rinunciato) non passava, per così dire, la prima pelle, e potevano benissimo le ben istrutte ugole portare le meraviglie dei loro vocalizzi dove sarebbero state profumatamente ricompensate, però come una specialità senza conseguenza e senza una grande ed essenziale importanza.

Ritengasi dunque che nè necessità nè opportunità consigliarono che all'Accademia di Francia a Roma si facesse nei secoli XVII e XVIII posto ai musicisti. L'assunzione della musica all'onore del pensionato non era nemmeno sognata. Il Poerson, il direttore dell'Accademia a Roma, che fu grafomane per eccellenza, parla anche di alcune rappresentazioni teatrali e di concerti che ebbero luogo a Roma nel 1700, ma ne discorre blandamente, come di una cosa riflessa e lontana le mille miglia dal meritare un interesse particolare.

Con tutto ciò un musicista fece la sua apparizione tra i *pensionnaires* dell'Accademia di Francia nel 1763. L'Accademia era già da parecchi lustri principescamente stabilita nel palazzo che la Francia aveva prima affittato e poi comprato del Marchese Mancini e che è l'attuale palazzo Salviati al Corso. Era direttore da undici anni il Natoire (che rimase nel posto quasi un quarto di secolo) e non si può dire che fossero quelli gli anni più belli dell'Accademia. Natoire aveva forse le migliori intenzioni, ma era infelicissimo amministratore, direttore assolutamente debole di polso, e la pianta del *favoritismo* nella nomina dei *pensionnaires*, pianta che aveva sempre

dato qualche virgulto, rifioriva su larga base in barba ai molteplici statuti e regolamenti.

Nel 1763 dunque un bel giorno il *Surintendant* che era il Marchese Abel François Poisson (stretto parente di Madame de Pompadour) volle dimostrare ad un ispettore della manifattura della Savonnerie, certo Gilbert, la sua speciale grazia, e trovandosi momentaneamente posto libero all'*Académie* di Roma vi ammise il figlio.

Il 26 ottobre Natoire scriveva difatti al Marchese testualmente così: « Il est arrivé ici à l'Académie le 20 courant deux pension-« nairès: l'un est le S[r] Paire architecte et l'autre est le S[r] Gilbert, « musicien, à qui vous accordez la place de pensionnaire pour quelque « tems. Je crois qu'il sera le premier de son genre qui ait joui de « cet avantage. Il me paroit avoir déjà de l'habileté: avec la douceur « de caractère qu'il me semble luy voir ce sont les qualités essen-« tielles pour réussir dans son art ».

Veramente la durata del soggiorno del Gilbert era stabilita a sei mesi: ma il giovane vi rimase otto, ed al principio dell'estate 1764 riprese la via del paese natale. Non dicono le memorie cosa egli abbia fatto, quale giovamento abbia ricavato dalla dimora all'Accademia: anzi nel vecchio registro che si conserva a Villa Medici (registro che però ho dovuto constatare incompleto) il nome di Gilbert non si trova.

Il giovane musicista era una meteora nel cielo dell'Accademia di Francia a Roma: scomparve senza lasciare alcuna traccia, e rimase effettivamente fino al rinnovamento dell'Accademia sotto il Suveé non solo *le premier* ma *l'unique de son genre.*

II.

La sezione musicale dell'*Institut* — Il pensionato musicale deciso nel 1803 — Una firma mancante — Espedienti amministrativi — I pensionati anteriori ad Hérold — Androt — Gasse — L'opinione dei direttori di Villa Medici sul pensionato musicale — Dourlen — Bouthellier — Blondeau — Daussoigne — Beaulieu — Chelard.

Fu probabilmente per una delle barocche applicazioni di quella *égalité* che costò alla Francia tanto dispendio di sangue e di quattrini che nel 1803 fu stabilito il pensionato ufficiale a Roma anche

per i musicisti. Nessuna *indicazione* speciale era sovraggiunta perchè i giovani compositori vincitori dei concorsi che si bandivano fossero mandati di preferenza a Roma più che altrove: non meno delle altre arti quella dei suoni aveva sentito gli effetti del turbine rivoluzionario che si era rovesciato sull'Europa: ma una curiosa logica del momento imponeva *le partage des faveurs académiques* (per quanto le Accademie di Parigi fossero tutte state spazzate nel 1792 ed a quella di Roma si fosse ad un bel momento eliminato il direttore pur mantenendo gli allievi) e *le partage* giunse sulla linea.

Riorganizzate nel 1795 le scuole e le cessate accademie, cambiando loro il nome più che le attribuzioni, la musica e la declamazione formarono la settima sezione della terza classe (*Littérature et beaux arts*) del nuovo *Institut*, e si pensò a quel famoso pareggio o livello che dir si voglia che era assolutamente richiesto dalla tanto indispensabile *égalité.*

La terna musicale della settima sezione or ora accennata era composta di Méhul, Gossec e Grétry e nel 1803 per l'appunto venne fuori la decisione che stabiliva a Roma il pensionato per i compositori.

Il testo di questa decisione io non l'ho potuto avere; penetrare negli archivi di Villa Medici costa un tempo infinito e molte corse a vuoto: e per disgrazia un nuovo *registro* del movimento dei pensionati, aperto del resto solo nel 1807, fa spesso baruffa col registro vecchio in fatto di indicazioni. I due registri poi non si trovano sempre all'unissono colle date che porge Fétis nella sua *biografia.* Per tutte queste e per altre ragioni i particolari esatti dei primi anni del pensionato musicale non si hanno con assoluta precisione di date e di termini: non ho il rimorso di aver risparmiato tempo nè ricerche nè confronti: offro al lettore quel poco che mi è risultato, ed insieme alla sommaria rivista dei musicisti passati alla Villa Medici quelle osservazioni che ho potuto derivare dagli incompleti documenti ottenuti e che possono aggiungere qualche cosa alle nozioni già date essenzialmente dal Fétis, e che naturalmente non intendo qui ripetere, tutto al più correggendo qualche inesattezza sfuggita all'operoso e benemerito musicologo.

Una prima assai curiosa osservazione è questa. Secondo quanto sta scritto nel famigerato detto nuovo registro, nel 1804 una decisione

firmata da Méhul e Gossec chiamò i musicisti compositori al *partage*. Evidentemente la data è sbagliata, e va anticipata di un anno: risulta positivamente che fu nel 1803 che il primo concorso ebbe luogo colla scena drammatica *Alcyone* e che il vincitore fu l'Androt che nel 1804 cominciò a Roma attivamente quello studio che ben presto la morte doveva interrompere.

In secondo luogo *si vera sunt exposita*, secondo il detto registro, mancherebbe alla *decisione* la firma del Grétry. La cosa sarebbe per lo meno singolare perchè dei tre membri musicisti dell'Istituto nel 1803 il Grétry sarebbe stato per forza delle cose il più propenso forse anzi l'unico propenso al nuovo pensionato. Méhul era troppo gluckista fin dal suo arrivo a Parigi nel 1779, quando non possedeva « *que mes seize ans, la vieille et l'espérance* »: non era mai stato in Italia, non contava andarci, anche la pensione di 83 lire 6 soldi ed 8 denari graziosamente concessagli nel 1794 dai *sociétaires* della *Comédie italienne* onde tenerlo fedele al loro teatro l'aveva mediocremente commosso. — Francesco Giuseppe Gossec era arrivato nel 1803 a settant'anni senza aver mai avuto i sonni turbati da visioni d'arte italiana: aveva pagato il suo tributo al genere teatrale, ma più che altro aveva alacremente lavorato nel campo strumentale dove i maestri italiani non erano in voce di suscitar molte gelosie. — Il patrocinatore più naturale di un pensionato musicale in Italia doveva essere il Grétry che era stato nel bel paese, che aveva scritto (o fatto o lasciato scrivere, se è vero che l'estensore de' suoi *Essais* sia stato il Legrand) che *l'école italienne est la meilleure qui existe tant pour la composition que pour le chant*, parole che non poterono poi essere completamente rimangiate dalle numerose riserve ed osservazioni posteriori.

La mancanza della firma del Grétry a questa *decisione* sarebbe adunque una anomalia assai singolare: ma, ripeto, i primi anni dell'Accademia di Francia alla Villa Medici ci presentano come movimento di personale — e non per i musicisti soltanto — una strana confusione e nei registri citati e nelle relazioni dei direttori e nelle memorie dell'amministrazione. Il Suvée, al quale si deve il riordinamento pratico dell'Accademia dopo la Rivoluzione francese, fece miracoli di attività, di disinteresse, si sacrificò interamente all'Accademia fino all'ultimo giorno della sua vita che fu il 9 febbraio 1807:

il Paris, direttore interinale in quell'anno dal febbraio all'ottobre, lavorò più in quegli otto mesi che molti direttori effettivi in parecchi lustri: il Le Thière arrivando il 1° ottobre trovò tuttavia ancora intricata la matassa dell'Accademia, per quanto riguarda la parte economica ed amministrativa. L'intoppo gravissimo stava in ciò che mentre appunto si stava anche materialmente allestendo la Villa Medici (divenuta proprietà francese nel 1803 pel cambio col Palazzo Mancini fatto dalla Francia col Re d'Etruria) stavano per così dire smaltendo il loro tempo di pensione tutti i vincitori dei concorsi arretrati che per sei o sette anni erano rimasti in attesa a Parigi. La pletora dei *prix de Rome* si riflettè naturalmente sul bilancio: furono allora escogitati due rimedii, quello di far cominciare realmente le nuove pensioni molti mesi dacchè erano state conquistate, e quello di ridurre il tempo della permanenza a Roma: questo secondo sistema trionfò ed i musicisti che nel 1803 cominciarono colla prospettiva di quattro anni di pensione se li videro ridotti a tre nel 1810 e non fu che nel 1815 che il pensionato musicale fu stabilito per tutti ugualmente in cinque anni.

Non è certo per una smania di perdersi in minutezze che si devono tener presenti queste cose, ma occorre saperle appunto perchè non si sollevi dubbio sulla integrità assoluta dei direttori: alcuni *prix de Rome* che nei documenti sono *censés* arrivati mentre non lo erano, costituiscono puramente e semplicemente uno spediente amministrativo nel quale il Direttore dell'Accademia di Francia a Roma ed il Ministro dell'Interno, magari *Comte de l'Empire*, a Parigi erano perfettamente d'accordo.

Ma non s'indugi più oltre nel presentare la schiera dei compositori ai quali fu aggiudicato il *prix de Rome*.

Il primo drappello ne comprende otto: il nono sarebbe l'Hérold, e questo è tal nome che merita speciale studio: si può dire veramente che la schiera di coloro che illustrarono musicalmente l'Accademia di Francia a Roma cominci con lui, gli altri sono caduti dal più al meno oggidì nel più completo oblìo, quantunque alcuni siano stati operosissimi. A quasi tutti questi otto predecessori di Hérold mancò la fede nei risultati che avrebbero potuto avere i loro studi a Roma: uno avea avuto questo entusiasmo, l'Androt, il primo premiato: egli cadde sul limitare del tempio della gloria.

Alberto Nicola Uberto Augusto Androt aveva avuto assai tormentata la sua infanzia e discussa la sua vocazione artistica in famiglia. Suo padre era un modesto proprietario di Nuits, dipartimento de la Côte d'Or, ed a leggere alcune lettere che egli scrisse appena ricevuta la crudele notizia della morte del figlio a Roma al Guglielmi..... onde riavere il violino, l'orologio e le medaglie ed i pochi effetti di vestiario lasciati dal disgraziato giovane, ci sarebbe da metter pegno che egli si era sacrificato pel figlio. Ma esiste insieme a questi documenti del paterno non disinteressato dolore qualche altra lettera di uno zio dell'Androt, e da questa risulta ben chiaramente che ben più che alle cure ed ai sacrificii paterni assai discutibili l'Androt doveva allo svegliato ingegno, all'amore perseverante dello studio, al lavoro indefesso l'aver ottenuto nel 1802 il premio di contrappunto e fuga e nel 1803 il gran premio di composizione (che gli apriva la strada di Roma) al Conservatorio di Parigi, dove era stato ammesso nel 1796 in una classe di solfeggio. I suoi colleghi, i suoi maestri e gli artisti più in vista di Parigi, l'Habeneck, Gossec, Méhul avevano pel giovane musicista la più schietta simpatia e salutarono con gioia la sua vittoria nel concorso. Venuto per Lione e Milano a Roma, il Guglielmi per cui aveva commendatizie lo prese in particolare predilezione. Secondo il Fétis il successo dell'Androt sarebbe stato immediato perchè pochi mesi dopo il suo arrivo egli avrebbe eseguito qui a Roma nella Settimana Santa un suo *morceau* di musica da chiesa, e l'impresario di un teatro romano l'avrebbe subito richiesto di scrivere un'opera per l'autunno. Il Fétis aggiunge anche poco benignamente che la musica dell'Androt da lui esaminata al Conservatorio di Parigi non giustificherebbe le rosee speranze che si concepivano di questo allievo. Il che è severità eccessiva: perchè evidentemente non fu nei pochi mesi che l'Androt passò a Roma che l'Androt potè affermarsi, ma la manifestazione era stata notevole e non era il Guglielmi espertissimo uomo da pigliare un granchio a secco sulle forti attitudini del giovane artista.

Dell'Androt alla Villa Medici non si trova oramai che una firma autografa, quella apposta alla votazione del *senatus consulto* del 28 floreale anno XII relativa alla dignità imperiale ereditaria nei Bonaparte, documento curioso il cui facsimile forse non tornerà sgradito al lettore.

Di qual malattia sia morto l'Androt non si rileva dall'atto di morte steso il trenta brumaio dell'anno successivo (cioè il venti

Registre des votes émis par le Directeur et les Pensionnaires de l'école française des beaux arts à Rome.

Sur la proposition présentée à l'acceptation du peuple par le Senatus Consulte organique du 28 floréal an douze.

Le peuple veut l'hérédité de la dignité impériale dans la descendance directe, naturelle, légitime et adoptive de Napoléon Bonaparte et dans la descendance directe naturelle et légitime de Joseph Bonaparte et de Louis Bonaparte, ainsi qu'il est réglé par le Senatus Consulte organique du 28 floréal an 12.

Votes.

Par oui	Par non

novembre dello stesso anno 1804, secondo il calendario comune) dall' Artaud primo segretario della legazione francese presso la Santa Sede. Non si spiega veramente come quest'atto di decesso sia stato redatto tre mesi dopo la morte avvenuta il primo fruttidoro anno XII, cioè il 19 agosto.

L'Androt fu tumulato nella chiesa di S. Lorenzo in Lucina, ove una lapide che si trova a destra della porta d'entrata ne ricorda i meriti ed il delicato profilo. Nel *fac simile* qui riportato si leg-

gono due nomi di Gasse, ma questi non hanno da fare col Gasse musicista che giunse a Roma solo nel gennaio 1807.

Non era mancata al Gasse nel 1804 la buona intenzione di venire all'Accademia, anzi egli aveva concorso in quell'anno, ma egli non ottenne che il secondo premio, e dovette ripetere la prova nell'anno seguente per avere il primo. In quell'anno però insieme al primo premio aggiudicato al Gasse l'Istituto ne conferì un altro al Dourlen: nel 1805 quindi sarebbero comparsi insieme due titolari *pensionnaires* compositori, stando sempre a quanto risulta dai registri di Villa Medici. Uno di detti registri anzi più specificamente darebbe il Gasse ed il Dourlen come entrati realmente molto dopo il concorso che loro ne attribuiva il diritto. Comunque sia la cosa tanto l'uno che l'altro si trovavano alla Villa Medici nel febbraio 1808, quando morì il Suvée, da quanto risulta da un *État de situation des pensionnaires* mandato il 29 marzo di quell'anno dal Paris, che, come notai, fu il successore interinale del Suvée.

Ad ogni modo nè il Gasse nè il Dourlen soggiornarono a lungo all'Accademia.

Il Gasse era nato nel 1788 a Napoli, ma la sua famiglia si era stabilita in Francia poco dopo ed egli era stato ammesso al Conservatorio di Parigi appena decenne. Allievo di Kreutzer per il violino, di Catel per l'armonia, di Gossec per la composizione, a Roma egli studiò di proposito l'arte religiosa: ma mentre il Méhul faveva nel 1808 un rapporto favorevolissimo ad un suo *Te Deum* a due cori e

ad un *Christe Eleison* a sei voci, il Gasse si trovava già a Napoli, regolarmente autorizzato dal ministro, giusta quanto risulta da una lettera ufficiale mandata dal Ministro al Le Thière, direttore dell'Accademia, nel dicembre 1807. E nella nativa Napoli il Gasse dimorò qualche tempo, anche finito col 1810 il tempo della sua pensione, facendovi rappresentare nel 1812 un'opera buffa in due atti: *La finta Zingara*. In quello stesso anno il Gasse tornò a Parigi, rientrò (poichè vi era stato prima di venire a Roma) come violinista nell'orchestra dell'*Opéra*, ove rimase finchè fu pensionato nel 1835. Seguitava a scrivere qualche opera, ma essenzialmente compose per violino ed è all'esercizio pratico della professione, cioè dando lezioni e suonando in orchestra, che chiese durante tutta la vita le risorse della sua modesta esistenza.

Il Dourlen rimase forse ancora meno alla Villa Medici: nato a Dunkerque nel 1779, entrato nella classe di pianoforte del Mozin al Conservatorio nel 1797, allievo di Catel per l'armonia, di Gossec per la composizione, prima di venire a Roma aveva gustato le delizie del successo come compositore teatrale con un *Philoclès* rappresentato al teatro Feydeau. A Roma ce lo attesta presente l'*État* del Paris ed un *Dies Irae* mandato e sul quale il Breton fece un favorevole rapporto nel mese d'ottobre 1808: ma da Roma..... sospirava il suo prediletto teatro Feydeau, dove nello stesso anno 1808 fece rappresentare un suo *Linnée* e successivamente sei altre opere dal 1809 al 1822. Anche il Dourlen però era ben persuaso che la sua attività si poteva molto più utilmente esplicare fuori che dentro il teatro: quindi egli coltivò sempre il pianoforte, scrisse una grande quantità di musica strumentale da camera e nominato professore d'armonia e d'accompagnamento al Conservatorio nel 1816 ne fu per trenta anni una delle colonne. Chi vuole avere un'idea esattissima della dottrina armonica di Catel non ha che da studiare il *trattato d'armonia* del Dourlen pubblicato nel 1834, dedicato a Cherubini ed approvato dalla classe di Belle Arti dietro relazione del Berton. Ed al postutto anche accanto alle mirabolanti teoriche moderne in fatto di armonia può darsi che si trovi leggendo questo libro che le idee di Catel non erano affatto disprezzabili.

Il quarto nome che trovo nel ruolo dei musicisti alla Villa Medici è in certo modo un *pensionario-fantasma*.

Ma prima di dire di lui non è inopportuno forse di vedere qual viso facessero allora ai musicisti gli stessi direttori della Villa Medici.

Il Suvée li aveva accolti con quel paterno affetto che era in lui abitudine: li aveva ricevuti per così dire in famiglia senza desiderarli: assorto completamente nel lavoro arduo e faticoso del nuovo impianto dell'Accademia a Roma, aveva ben altro da fare che occuparsene, il che del resto era perfettamente inutile essendo egli pittore e l'Androt ed il Dourlen avendo buoni appoggi e commendatizie per studiare a Roma.

Ma il Paris parla chiaro, ed evidentemente le sue dichiarazioni non dovevano solo avere la portata di una opinione personale ma riflettevano il sentimento del suo predecessore e dovevano influire sulle disposizioni tanto del Ministero che dei direttori successivi.

La qualità di direttore *par interim*, cioè assolutamente passeggero, scioglie anzi la lingua completamente al Paris, il quale nel resoconto che invia al Ministero al fine della sua missione lagnandosi della scarsità degli alloggi per i *pensionnaires* che la Villa Medici presenta *malgré sa grande masse*, scrive in questi precisi termini:

« Depuis le rétablissement de l'école on y a introduit un genre d'artistes très intéressant sans nulle doute (*sic*) mais qui y sont déplacés: on parle ici des compositeurs de musique. De l'aveu de tous ceux qui cultivent ce Bel Art Rome n'est pas le lieu convenable pour l'étudier: Naples, Venise en sont les lycées. Soit prejugés contractés à l'école de Paris, soit raison nos jeunes compositeurs s'ennuyent à Rome et ne peuvent y faire de progrès. D'ailleurs pourquoi sont-ils dans le Palais de l'Académie? Le directeur est-il qualifié pour surveiller leurs études? Dans l'état actuel il y causent de l'embarras, et y sont mal eux-mêmes. La situation écartée et l'ordre nécessaires à l'établissement s'opposant aux absences nocturnes qu'ils devroient faire pour entendre de la musique, soit dans les assemblées particulières, soit dans les spectacles qui dans cette ville sont peu intéressants et mal entretenus, ne vaudrait-il pas mieux donner à un artiste une somme suffisante et annuelle pour qu'il les met en état d'aller puiser l'art à ses véritables sources?

« Comme les sciences les arts se prêtent un appui mutuel, mais c'est lorsque leurs rapports ne sont pas trop éloignés. D'après les

sentiments des personnes éclairées au lieu de musique, ce seroit des peintres de paysage qu'il faudrait admettre dans cette école..... ».

Queste dichiarazioni non hanno bisogno di commenti: e spiegano perfettamente l'ambiente fatto allora ai pensionati musicisti anche durante il rettorato del Le Thière, e ci dànno la chiave del molto mediocre entusiasmo col quale dopo che *sudavit et alsit* per ottenere il premio ambito il giovane compositore in quel torno si dispone a valersene.

E non se ne valse difatti il Guillaume Bouthellier, che riuscì vincitore nel concorso del 1806 colla cantata *Héro et Léandre*, e vincitore brillante perchè il suo lavoro fu eseguito nello stesso anno a grande orchestra nella seduta pubblica dell'Accademia di Belle Arti il 4 ottobre.

Il Bouthellier è quello per l'appunto che io chiamerei il *pensionario-fantasma:* egli conquista regolarmente il suo posto, compare nei preventivi del Paris, è registrato regolarmente nell'albo della Villa Medici, ma non varca mai le Alpi e se ne rimane a Parigi ove accetta un ufficio nella Amministrazione *des droits réunis*. Il Bouthellier non aveva seguìto la via del Conservatorio: era allievo del napoletano Tarchi, un compositore di fecondità sbalorditiva del quale non si ricorda quasi più il nome, dimostrava attitudini straordinarie, e vinse il concorso di primo acchito. Parigino puro sangue egli non sentì l'attrazione di Roma: rinunciò al suo diritto, diede nel 1817 un'opera al teatro Feydeau e fece un tonfo indiscutibile. D'allora in poi non scrisse più una pagina di musica per il pubblico.

Nel 1807 il concorso del pensionato non diede per risultato alcun primo premio: *Arianna à Naxos*, il soggetto della cantata, non sembrò eccitare a sufficienza la fantasia dei giovani compositori, tra i quali si ritrovava il Daussoigne, nipote di Méhul, che fu ricompensato con un solo secondo premio. Questo insuccesso del concorso faceva ancora, come si direbbe oggidì, abbassare le azioni del pensionato: se non se ne decretò l'abolizione allora, fu proprio un miracolo.

Fu il Blondeau che colla cantata *Maria Stuart* ottenne nel 1808 la pensione a Roma. Avevano presieduto all'educazione artistica di questo giovane parigino Baillot per il violino, Gossec per il con trappunto, Méhul per la composizione. Pier Augusto Louis Blondeau aveva anch'egli un mediocre entusiasmo per Roma a quanto risulta.

dal nostro famoso registro: *censé* arrivato il 1° gennaio 1809 egli non vide effettivamente il Palazzo della Villa Medici che il 16 novembre. È vero che una lettera del direttore Le Thière di data assai posteriore constata che il Blondeau « avant de se rendre à Rome s'étoit arrêté longtemps à Milan »: la stessa lettera ci fa sapere che la dimora del Blondeau a Roma non fu lunga, e che egli autorizzato dal Ministro fatta una sosta nella Città Eterna si recò a Napoli; contuttociò però il Blondeau si fece valere discretamente a Roma, ove scrisse parecchie composizioni religiose ed un *Te Deum* per quattro voci ed orchestra eseguito al Pantheon nel 1810 in occasione della festa dell'imperatore Napoleone. La carriera di questo artista si sviluppò poi attivissima a Parigi; tranquillamente seduto sul suo scanno di *alto* all'Opéra, ove rimase sino al 1842 ricavandone il necessario per la sua modesta vita, Blondeau dedicò tutto il tempo che gli rimaneva libero al lavoro multiforme ed indefesso del tavolino. Scrisse quattro trattati di musica, ventun quartetti, sonate, terzetti, concerti per violino, per clarino, per fagotto: ridusse per quartetto di strumenti da corda (idea assai originale) parecchie sonate di Beethoven, tradusse in francese il *Principe* di Machiavelli, la *Storia* del Guicciardini, lasciò ben quindici volumi di osservazioni filosofiche, politiche, estetiche, e fece in due volumi la *Storia* della musica moderna dal primo secolo dell'êra cristiana ai giorni nostri.

Il Le Thière intanto a proposito del Blondeau non aveva mancato di confermare a « S. E. le Ministre de l'Intérieur *Compte* (*sic*) de l'Empire » la sua opinione a proposito dei pensionati musicisti, opinione contraria al loro soggiorno a Roma.

« J'ai eu plusieurs fois l'occasion (ecco le parole di una lettera del 3 settembre 1811), en rendant compte à l'Institut des études des Pensionnaires, de lui représenter que Rome ni même l'Italie en général n'offre plus pour la Musique le sujet d'étude qu'on y avoit autrefois: qu'il serait bon que les compositeurs au lieu de se fixer particulièrement ici parcourussent les principales villes d'Italie, comme Milan, Venise, Florence, Rome, Naples, etc. et aussi les villes d'Allemagne où la Musique a un caractère et des beautés d'un genre que les élèves doivent peut-être aller étudier dans le pays même.

« La classe des Beaux Arts étoit déjà pénétrée de cette vérité et elle s'est proposé de faire à V. E. des représentations à l'effet de

donner aux compositeurs leur Pension libre pour qu'ils puissent sur ce plan aller étudier leur art en différents lieux ».

Il Paris aveva seminato su buon terreno, come si vede, ed il buon Le Thière non domandava di meglio che di essere « liberato » dagli allievi compositori, malgrado non ne ricevesse disturbo. Non gli bastava di non occuparsene, voleva sfrattarli addirittura.

È naturale che con questo vento che spirava il Daussoigne che ottenne finalmente il primo premio nel 1809, giunto a Roma nel febbraio 1810 si sentisse poco *à son aise* e nel suo impaziente desiderio di produrre e farsi avanti si trovasse più che mai sconcertato. Fu il Méhul stesso che trasse il nipote dalla forzata inerzia di cui si lagnava, mandandogli a Roma un libretto da musicare, *Roberto Guiscardo* di Saulmer. Tornato a Parigi il Daussoigne, malgrado l'appoggio e la protezione di Méhul, trovò infinite opposizioni e contrarietà sempre rinnovantisi per la rappresentazione di qualche suo lavoro teatrale, e quando riuscì a vincerle dando l'*Aspasia* nel luglio 1820 al teatro dell'Opéra non ebbe la soddisfazione del successo.

Egli teneva al Conservatorio la cattedra di armonia ed il suo insegnamento era assai apprezzato: ma giuntagli nel 1829 l'offerta di prendere la direzione del Conservatorio di Liegi l'accettò, e rimase a Liegi fino alla sua morte nel marzo 1875. Daussoigne ebbe numerosi allievi, e membro dell'Accademia Reale del Belgio fin dal 1846 vi fece importanti comunicazioni.

Daussoigne aveva apprezzato poco il soggiorno di Roma: il pensionario vincitore del premio nel 1810 fu ancora più radicale, non portò mai i piedi a Roma: teneva il posto di *pensionnaire* inviando i lavori richiesti dal regolamento..... da Niort, dove stabilì il suo quartier generale, prese moglie giovanissimo, divenne sindaco, e fu fino all'ultimo giorno della sua vita, nel 1863, un organizzatore operosissimo e veramente benemerito di società musicali, di concerti orchestrali, di quanto poteva promuovere la cultura artistica e lo sviluppo della musica nel suo dipartimento. Tramandiamo ai posteri il nome di questo pensionato che non turbò certo i sonni del bravo Le Thière: questo rampollo dell'albero accademico si chiamava Beaulieu.

Ippolito Chelard, il vincitore del premio di Roma nel 1811, almeno non ebbe questa trascuranza, per non dire questo dispregio, dell'Ac-

cademia di Francia a Roma. Figlio di un clarinettista dell'Opéra, lo Chelard aveva fatto i suoi studi regolari al Conservatorio ove era entrato nella classe di violino, e venuto a Roma il 16 gennaio 1812 trovò che vi era ampia messe di studio anzitutto nella musica sacra. Avendo il Baini a guida, il Chelard, innamorato del Palestrina, si addentrò nell'analisi delle opere immortali del Pier Luigi. Successivamente lo Chelard fu a Napoli, ebbe copiosi consigli dallo Zingarelli, si legò in amicizia col Paesiello che nel 1815 gli facilitò l'esecuzione di uno spartito *(La casa da vendere)*. Ritornato a Parigi, anche lo Chelard dovette per vivere ripigliare il posto di violino all'Opéra, tanto più che anche per lui la strada che conduceva alla messa in scena di un lavoro era lunga. Nel 1827 finalmente si rappresentò all'Opéra nientemeno che un *Macbeth*, che Rouget de l'Isle aveva ridotto molto dalle shakespeariane proporzioni. L'opera non piacque a Parigi, ma viceversa poi ebbe successo a Monaco di Baviera nell'anno seguente. Lo Chelard ottenne allora le simpatie tedesche: fu maestro di cappella a Monaco ed a Weimar, dove poi la sua fortuna durò ma ecclissata negli ultimi anni dall'astro luminoso di Liszt.

Collo Chelard finisce, come accennai, il primo gruppo di musicisti che formano come l'avanguardia a Villa Medici: nel 1812 è l'Hérold che vince il premio di Roma e che viene a riscattare colla sua laboriosità e col suo talento il buon nome degli allievi musicisti alla Villa Medici.

(*Continua*).

I. VALETTA.

Un nuovo documento sulle origini di Giovanni Pierluigi da Palestrina.(1)

Il testamento di Jacobella Pierluigi (1527).

Le origini del più grande compositore italiano di musica sacra rimasero per un lungo corso di anni avvolte nel più fitto velo. Allorquando il Baini, con affetto più che filiale e mosso dalla più fervente ammirazione verso il Pierluigi, si accinse a pubblicare la magistrale sua opera (2), alla preparazione della quale egli aveva speso gran parte della sua vita, si stabilì bensì una base storica alla narrazione delle vicende biografiche del sommo maestro, si ebbe un primo completo esame critico delle opere di lui, ma i dati relativi alla sua famiglia e alla sua nascita restarono ancora scarsi ed incerti.

In tempi a noi più vicini, era riservato ad un conterraneo del Pierluigi — Pietro Cicerchia — di veder coronate di successo le indagini intraprese negli archivî della sua città nativa. Lo Schelle (3)

---

(1) L'illustrazione di questo testamento fu argomento di una memoria letta nella quinta seduta (7 aprile 1903) della IVª Sezione del Congresso internazionale di Scienze storiche.

(2) Baini Giuseppe, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Roma, Soc. tip., 1828. — Le recenti ricerche hanno dimostrato erronee tutte le congetture che si fanno nei primi tre capitoli di questo lavoro.

(3) Schelle Ed., *Die päpstliche Sängerschule in Rom, genannt die Sixtinische Capelle*. Wien, I. P. Gotthard, 1872. — I documenti trovati dal Cicerchia vi sono dati in appendice.

e poscia l'Haberl (1) si affrettarono a far pubblicamente conoscere i nuovi documenti trovati, che offrivano precise notizie sulla famiglia dell'illustre prenestino: ed io stesso ne profittai nella modesta biografia compilata or sono nove anni (2).

All'Haberl dobbiamo la raccolta completa delle opere del Pierluigi in trentadue volumi, l'unico ma solenne monumento che siasi fin qui eretto alla memoria di quel grande. E dall'Haberl medesimo, che proseguì con ardore l'iniziativa del Cicerchia e giunse per conto suo ad altre felici scoperte, attendiamo da dieci anni l'ultimo volume della collezione suddetta, col testo esatto dei documenti sinora conosciuti (3).

Stabilito con approssimazione l'anno della nascita (1526); rintracciati i nomi dei genitori, dei fratelli, dei discendenti; accertate le vere condizioni di stato del Pierluigi, il geloso velo si è, dunque, in gran parte, se non totalmente, squarciato.

Ma l'ultima parola non è ancor detta. Nei nostri archivî pubblici e privati giacciono tuttora inesplorate raccolte di carte, le quali, tolte dalla polvere e dall'oscurità, potranno offrire consolanti sorprese all'indagatore. Ed anche pel Pierluigi nutriamo speranza che la serie dei documenti riguardanti le sue vicende e fin qui rintracciati, non sia completamente esaurita.

Frattanto ecco un nuovo documento che può rischiarare alquanto le origini della famiglia Pierluigi. Sino ad oggi non si era risaliti che ai genitori del grande prenestino: ora possiamo conoscerne gli avi. Ed infatti il documento non è che l'ultimo testamento dell'ava paterna del nostro Giovanni.

---

(1) Haberl F. X., *Nach Palestrina wegen Palestrina* (*Caecilien Kalender*, 1879). — *Notizen über G. P. da P.* (*Caec. Kal.*, 1882). — *Synchronistische Tabelle über den Lebensgang und die Werke von G. P. da P. und Orlando di Lasso* (*Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1894).

Tralascio per brevità l'elenco di molte altre memorie relative alle opere e alla vita del Pierluigi contenute nei suddetti periodici e nelle prefazioni ai volumi dell'edizione completa; e delle pubblicazioni relative alla spinosa questione dell'*Editio medicea*.

(2) Cametti A., *Cenni biografici di G. P. da P.*, ecc. Milano, G. Ricordi e C., 1894.

(3) Nella seduta sesta (8 aprile 1903) della Sezione IV del Congresso di Scienze storiche fu emesso un voto per la sollecita pubblicazione di quest'ultimo volume.

Debbo qui tributare i più vivi ringraziamenti al dotto cultore di topografia romana, al cav. Alessandro Corvisieri, ufficiale nel locale Archivio di Stato, il quale, rintracciato in uno dei volumi di atti notarili colà conservati il prezioso documento, volle gentilmente comunicarmelo, prestandosi altresì a sorvegliarne la trascrizione e ad interpretare alcune parole fra le meno leggibili.

Il testamento reca la data del 22 ottobre 1527, allorchè la nostra città era terrorizzata dagli eccessi dei funesti saccheggi delle soldatesche imperiali e flagellata dal contagio che tanti morti avevano sviluppato, ed è rogato in Roma dal notaio Giovanni Frumenti; il quale dimorava, come apprendiamo dalla *Descriptio urbis*, pubblicata dallo Gnoli (1), nelle vicinanze della chiesa di Sant'Agostino, e molto probabilmente nella via delle Coppelle.

Ed in quei pressi teneva stanza, allorchè giacente in letto per malattia, si accinse a dettare le sue ultime volontà, Jacobella (oggi diremmo Giacomina) vedova di un *Petrus Aloisius da Palestrina*, l'ava del grande compositore (2).

Il nome del defunto « Pierluigi » diviene così il cognome patronimico della famiglia.

Che la Jacobella abitasse colà, si può desumere, oltre che dall'avere prescelto quel notaio, dal fatto che la testataria desiderava di essere sepolta appunto nel cimitero della chiesa di sant'Agostino

---

(1) Questo censimento, compilato tra il novembre 1526 e il gennaio 1527, è contenuto nel volume XVII (1894) dell'*Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*. Il notaio Frumenti è notato nella *Regio Columne* con tredici persone di famiglia, ed opino che abitasse nella via delle Coppelle, perchè il suo nome segue subito quello della vedova Elisabetta Baldassini, la cui dimora, oggi palazzo Folchi, era appunto in quella strada.

(2) Molte erano le famiglie prenestine stabilite in Roma a quel tempo. Dal censimento suddetto trovo le seguenti persone, disseminate pei varî rioni: Guarino, con 21 persone di famiglia; Benedicto, con 16; Servato, con 6; Santo, con 12; Sebastiano, con 4; Antonio, con 4; Aurelia, con 3; Michele, con 10; Francesca, con 14; Sabato, con 16; Bernardino, con 8; Gio. Battista, con 16; Stefano, con 10; ed alcuni altri, innominati, nel rione Campitelli.

Mancherebbe certamente qualunque seria base alla supposizione che il « Santo da Palestrina », abitante nelle vicinanze della Madonna dei Monti, potesse essere Sante Pierluigi.

(edificata da poco più di quarant'anni) e per di più lasciava un legato ad un religioso di quell'ordine, un tal frate Stefano (1).

Dopo aver affidata la sua anima al Creatore e chiesto che dopo la sua morte si celebrassero in suo nome alcune messe nella chiesa di San Gregorio (2), ed in ognuna delle basiliche che formano la devozione così detta delle « Sette chiese », essa dispone dei beni che sta per lasciare: pochi beni, del resto, consistenti in una casa a Palestrina, recata in dote; in alcuni contanti e nelle masserizie della sua abitazione.

I parenti fra i quali essa divide i beni stessi, sono i suoi quattro figli: Francesco, Sante, Nobilia e Lucrezia; il nipote Giovanni; la nuora Palma e le sorelle Perna, monaca del terz'ordine di S. Francesco (3), e Geronima.

Il figlio Sante è appunto il padre del sommo compositore: e dappoichè sappiamo, dai documenti scoperti dal Cicerchia, che la madre di questo era una Maria Gismondi, quella nuora Palma è la sposa dell'altro figlio Francesco.

Il nipote Giovanni, al quale la Jacobella lascia dieci pezzi di vasellame ed un materasso, deve ritenersi essere il futuro autore della Messa *Papae Marcelli*, allora in età di uno o due anni: poichè l'altro fratello ricordato dal Baini (4), per nome Giovanni Belardino, non è nominato nel testamento e probabilmente non era ancor nato. Rimane peraltro strano il fatto che nel testamento stesso non sia menzionata la madre del nostro compositore, la Gismondi.

Oltre i parenti, è compreso nel testamento un Costantino *ejus levato*, il quale, piuttosto che un figlioccio, potrebbe ritenersi un al-

---

(1) Il convento racchiudeva, sul principio del 1527, quaranta religiosi: quella parte del rione Colonna era sotto la parrocchia di S. Trifone, una chiesetta che stava nella via della Scrofa, nell'area oggi occupata dal Ministero della Marina.

(2) Forse S. Gregorio a Ponte Quattro Capi o più probabilmente S. Gregorio de' muratori a Ripetta, edificata appunto nel 1527.

(3) Nel testamento è detta « *bisoche Sancti Francisci* », cioè appunto terziaria francescana. Il Martinelli, ad esempio, accennando alla chiesa di S. Nicola de Cavaleriis, soggiunge: « intra cuius fines erat Monasterium Sanctissimae Trinitatis *cum bisochis tertij Ordinis S. Francisci* » (MARTINELLI F., *Roma ex ethnica sacra*. Roma, de Lazaris, 1653, pag. 378).

(4) Op. cit., vol. I, pag. 12.

lievo di latte della Jacobella. Sono ricordati altresì una « Compagnia della Madonna in Palestrina », di cui il Petrini, nelle sue Memorie prenestine non fa cenno, ma che probabilmente fu creata nel 1487 (1), e l'« Oratorio » in cui si venerava il « Crocifisso di San Marcello », in quegli anni oggetto di grande devozione, essendo ritenuto miracoloso perchè scampato alla ruina dell'antichissima chiesa di San Marcello, avvenuta nel 1509 (2).

Gli oggetti lasciati da Jacobella Pierluigi consistono principalmente in utensili di cucina e in poche masserizie. Colpisce subito il copioso numero di materassi, quindici, ciò che farebbe nascere il sospetto che essa fosse un'*albergatrice di gente*, cioè un' *affittacamere cum lectis*. Fanno corredo, quindi, una dozzina di lenzuoli; una diecina di coperte da letto; dei tappeti; tre arazzi (*pannum de rasa*); varie sedie rivestite di cuoio ed altre di legno (*scabellae*); alcuni candelieri, ed un grande quadro con l'immagine della Vergine.

Tra gli utensili di cucina troviamo ottanta capi di vasellame di stagno (*petie stangni*), degli alari (*cappo fochi*, da *caput foci*), dei treppiedi, dei caldai, delle catinelle (*conclinae*), una conca, una padella (*serthaginem*, da *sartago*), una secchia per attingere acqua.....

Proseguendo nel nostro inventario, noteremo, oltre alcuni forzieri o bauli ferrati, tre lettiere da campo con padiglione: chi sa che l'avo del nostro Giovanni non fosse un armigero dei Colonna, ancora feudatari, a quel tempo, della città di Palestrina.

Fra gli oggetti di biancheria si trovano ricordate venti salviette, delle tovaglie, varî panni di lino, un sacco di filo da tessere e alcuni indumenti, quali due cappe ed una veste, di color nero, e delle scarpe (*calcearum*).

Il danaro lasciato non rappresenta che una somma esigua: circa novanta *julii* e sette *ducati d'oro* (3); in tutto neanche cento lire

(1) Petrini P., *Memorie prenestine disposte in forma di annali*. Roma, Pagliarini, 1795. — Questo autore, sotto l'anno 1487, scrive: « Un fervoroso religioso per nome Fr. Domenico Bussi da Viterbo si portò in questo anno in Palestrina e fondò nella Chiesa Cattedrale e nella parrocchiale del Monte due pie confraternite laicali ad onore del Sagramento ». È più probabile invece che una s'intitolasse al Sagramento e l'altra alla Vergine.

(2) Armellini M., *Le chiese di Roma*. Roma, tip. ed. rom., 1887, pag. 217.

(3) Il *giulio* corrispondeva a circa cinquanta centesimi; il *ducato d'oro* o *fiorino* valeva sette lire.

della nostra moneta. In quel terribile anno gli abitanti di Roma non avevano certo a loro disposizione ingenti capitali!

La casa in Palestrina, dalla Jacobella recata in dote, è da lei serbata ai due figli Francesco e Sante, coll'obbligo che essi dovessero versare tredici *ducati* alla sorella Nobilia e ventisette alla Lucrezia: e con la clausola che, morendo i maschi, i beni passassero, non ai proprî figli, bensì alle sorelle: e viceversa.

I testimoni che presenziarono l'atto, nel solito numero di sette, sono il romano Giacomo Papini; un Francesco di Bartolomeo, spagnuolo; un Capaccio e un Antonelli, napolitani; un fiorentino, Cesare del fu Nicola; un Giovanni de Mengillis, bergamasco; ed un guascone della provincia di Armagnac.

Ecco in fine l'importante documento, ricopiato esattamente, per quanto lo permetteva la decifrazione della pessima grafia con cui è scritto, e con tutti i suoi errori di grammatica e di sintassi, dei quali prego il lettore di non rendermi responsabile!

ALBERTO CAMETTI.

Die 22 octobris 1527.

In nomine Sancte ed individue Trinitatis Patris et Filii etc. Constituta *Domina Jacobella relicta quondam Petri Aluisii de Pelestrina* sana mente ac intellectu tamen egrota jacens in lecto suum ultimum testamentum seu ultimam eius voluntatem condidit, animam suam Deo Omnipotenti commendavit et voluit ut infra etc.

Item voluit corpus suum post eius obitum sepeliri in campo sancto confinante (?) in Sancto Augustino de Urbe et voluit relinquere pro sepultura sua omne illud quod est solitum solvere et ad discretionem suorum heredum filiorum suorum.

Item voluit quod post eius obitum celebrantur pro sua anima misse Sancti Gregorii. Item septem alie misse celebrantur in aliis ecclesiis de septem nuncupatis.

Item reliquit duo matharasia que dentur duabus pauperibus puellis.

Item unum matharasium Perne sorrori sue bisoche Sancti Francisci unum aliud matharasium cum duobus linteaminibus.

Item unum par linteaminum pro fratre Stephano ordinis Sancti Augustini.

Item unum par linteaminum post eius obitum juxta mentem domine Camile.

Item una vestis nigra que est sua domine Jheronime sue sorori.

Item capparellam nigram Palme sue nore.

Item legavit JO. nepoti suo decem petie stangni et unum matharatium.

Item unum compertorium lecti et aliud celeste Sancto.

Item similiter legavit Francisco eius filio decem petie stangni.

Item duo alia matharatia duo par linteaminum et due coperte lecti unam albi et alia celeste.

Item legavit Nobilie eius filie quatuor mataratia et tria copertoria unam biancham, celeste et aliam de ceta ac unam calderariam magnam, due cocline et due tiele, ed unam conclinam magnam. Unum cappo fochi grande de layroni (?). Unam serthaginem et calderariam picoline et unam calderariam parva ad auriendam aquam. Item similiter reliquit unam letieram da campo cum suis fornimentis et paviloni unum.

Item similiter legat ipse Nobilie viginti petie stangni, et viginti Lucretie etiam filie sue.

Item similiter unum par de forserie ferrati etiam Nobilie filie sue. Item etiam meze ligni affilare a la dicta Nobilie.

Item reliquit Lucretie eius filie unum calderare cum una concha espanze magna. Item etiam duo concline et unum par de cappafochi ipsius Lucretie una patella unus calderoctus raminis. Item viginti petie stangni dicte Lucretie et tripedes una pro qualibet. Item reliquit etiam Lucretie quatuor mataratia, et quod meliora mataratia per eam legata sunt meliora pro pauperibus dentur. Item unam letieram a campo cum suis fornimentis et pavillione uno.

Item reliquit unum saccum fili dictis duabus Nobilie et Lucretie.

Item unam literiam de campo a Sancto eius filio et cum uno pari calcearum de Rossino (?).

Item reliquit etiam Lucretie unum par de coperti lecti biancha et una oscura.

Item reliquit Constantino suo elevato unum forsierium ferrato.

Item unum pannum magnum viride Sancto eius filio.

Item unum pannum de rasa magnum Lucretie et aliud Nobilie.

Item et Francisco filio unum parvum pannum.

Item reliquit Constantino eius levato unum par linteaminum bonum.

Item reliquit quinque sedes coraminum unam Nobilie, aliam Lucretie, relique Sancto et Francisco filiis suis, et decem sedes seu scabellee dividenda inter ipsos et ipsas. Item unum forserium ferratum copertum pilli coraminis.

Item unum tapetum Nobilie aliud Lucretie, et aliud Francisco.

Item reliquit cappa magna Palme.

Item octo candelabra dividenda inter eosdem quatuor.

Item reliquit Crucifixi Sancti Marcelli de Urbe in qua est de sotietate eisdem quatuor, duo barilia vini pro hoc anno (1).

Item unum par linteaminum *alla Compagnia de la Madona in Pelestrina.*

Item 20 servieti, decem Nobilie et decem Lucretie. Toalle magne cum aliis pannis fili dividantur inter dictas Lucretie et Nobilie filias et unam imaginam magnam Beate Marie Virginis Nobilie eius filie.

Item reliquit 31 julii quibus mutuavit Leonardo Alexandri (?) dictis duabus suis filiis feminis.

Item 27 julii per eam mutuati Francisco Romano habitatori Montis Flasconensis dictis duabus filiis pro equali portione.

Item reliquit 7 ducata auri de Camera quam Aromatarius (?) Johannes Baptista in la Scroffa reliquit Nobilie.

(1) Questo vino, era senza dubbio, prodotto da qualche vigna di proprietà della famiglia Pierluigi in Palestrina.

Item voluit restitui Apolonie corse (1) eius serventi, 31 julii.

Item ellegit habere unam domum ratione dotis sue in Pelestrina quam voluit illam dimittere Francisco et Sancto. Cum hoc quod habeantur dare dicte Nobilie et Lucretie ducata XL videlicet Nobilie XIII reliqui Lucretie cum hoc quod moriente uno ex suis filiis masculis, bona defuncti revertentur ad alium masculum, et similiter moriente una femina absque filiis legitimis revertantur ad aliam.

Quapropter constituit et instituit heredes suos infrascriptos cum portionibus per eam divisis dans potestatem eis et eorum quemlibet dividendi supradicta bona post obitum. Hanc (morendo feminis absque filiis legitimis bona revertantur ad filios et controverso morientibus masculis bona eorumdem ad feminas) autem donationem et testamentum voluit valere jure testamenti in scriptis nuncupati et axecutores nullos habere voluit nisi dictos suos filios. Super quibus etc. Actum Rome in Camera solite habitationis et alias domus domini auditoris Camere prope Sanctum Augustinum, presentibus D. Jacobo Papini Romano, Francisco Bartholomei layco Cordubensi, Jo. Antonio Capacio layco neapolitano, Francisco Antonelli layco Regni neapolitani, Cesare quondam Nicolaj Florentino, Jo. de Mengillis layco bergamensi, et Jo. de la Serra Gastone Comitatus Armegnac testibus etc.

---

(1) Una numerosa colonia di còrsi era stabilita a quei tempi nei pressi di Ripa Grande, in Trastevere.

Arte contemporanea

LA NOVA FISIOLOGIA
DELLA EMOZIONE MUSICALE (1)

I. La natura del sentimento musicale intuita da artisti geniali. — II. Lo studio dell'emozione musicale nelle differenti fasi: idealistica, fisico-matematica, psico-fisiologica e biologica. — III. Le vibrazioni sonore e le tramutazioni loro dentro l'organismo. — IV. Le risonanze corporee della musica. Effetti meccanici sui movimenti dei muscoli striati. — V. Effetti meccanici sui muscoli involontarii lisci. — VI. Effetti meccanici sul cuore, sui vasi sanguigni, sulla circolazione del cervello. — VII. Effetti chimici, termici, elettrici della musica. — VIII. Risonanze psichiche della musica. Azione sulle immagini. L'esteta musicale-figurativo. Le associazioni *affettive* di immagini. — IX. Azione della musica sui sentimenti. L'esteta músicale-affettivo. — X. Azione della musica sulle rappresentazioni di movimento. L'esteta musicale-motore. — XI. Azione della musica sul pensiero. L'esteta musicale-intellettivo. — XII. Se le risonanze psichiche della musica precedano o succedano alle corporee. — XIII. Il problema della capacità espressiva della musica secondo l'estetica sperimentale.

I.

La natura del sentimento musicale intuita da artisti geniali.

Tra i fantasmi pittorici che visitavano negli ultimi anni lo studio del vostro Domenico Morelli, e che la morte gli interdisse di ghermire e di approssimare all'alito incarnatore ed eternante dell'arte sua, v'era — mi dissero — l'idea di rendere il vario atteggiamento di pensosi, delicati spiriti percossi da una sùbita melodia.

Le pie abitatrici di un convento medioevale, evocate dalle celle per l'arpeggiare di un trovatore, penetrato misteriosamente nel silenzioso albergo, sarebbero accorse ad animare le bifore dell'interno chiostro; e su ciascuno di quei pallidi visi avrebbe dovuto riflettersi la particolare eco destata nell'intimo dal suono, la differente traduzione

---

(1) Conferenza detta il 16 marzo 1902 per invito e nella Sala del *Circolo Filologico* di Napoli.

fatta dal singolo essere umano di una parola musicale unica. Per la novizia giovinetta le vibrazioni di quelle corde avrebbero forse ripetuto le supreme voci del mondo non ancora interamente obliato; e per la monaca adusta e canuta — chi sa? — potevano esser nunzie d'un soprastante evento solenne, della fine dell'esilio terreno e del richiamo alla patria superna. Per altra suora il canto inarticolato sarebbe parso narrare il dolore universo; e per altra avrebbe avuto l'accento d'un domestico suono dell'adolescenza lontana, dei viali sussurranti al vento nel paterno giardino, del rintocco delle ore dal campanile natìo (1).

Non direste che pur Raffaello in quella sua « Santa Cecilia » dell'Accademia bolognese abbia voluto rappresentare la trasfigurazione che ogni ascoltatore di musica compie entro sè del motivo intuonato? Erompe dalle nuvole il concerto degli angeli: dalle mani della principessa cade l'organo virtuoso e ai piedi di lei giacciono infranti i poveri argomenti umani della bellezza musicale, mentre il volto estatico pregusta le delizie del paradiso. San Paolo, poggiato alla spada, china la testa, e lo si immagina tratto da quell'armonia a meditazioni di dotto: anche Aurelio Agostino ha l'aspetto men di commuoversi che di indagare il miracolo. Giovanni invece è femminilmente tremebondo per quella improvvisa canora rivelazione della divinità; e Maria di Magdala, che altri interpretò indifferente o assente (2), guarda lungi, forse al proprio passato prima della redenzione.

Questi spontanei indovinamenti di artefici sulla essenza della musica, che, pure esaltandone la malìa, negano ad essa la capacità di una espressione definita, di un linguaggio di immutabile significato per tutti, e che la intuiscono piuttosto come un inebriante atto a suscitare nella memoria la imagine, la emozione, il pensiero dominanti, coincidono colla principale deduzione della nostra estetica sperimentale. E il vederci francheggiati da sì buona compagnia snodi la diffidenza di quei fedeli dell'arte pura, che udendo un fisiologo

(1) Il bozzetto morelliano, dal titolo *Il trovatore nel monastero*, oggi acquistato per la *Galleria nazionale d'arte moderna*, informa che l'« idea » avea cominciato a concretarsi. Il quadro *Beethoven* del BALLESTRERI, ritenuto discepolo del MORELLI, si può dire una filiazione della stessa « idea ».

(2) J. BURCKHARDT, *Der Cicero*, Eine Einleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens (Leipzig, Seemann).

da laboratorio discorrere di musica, paventassero contro questa la pretesa ingiuria che è voce si consumasse dalla Scuola positiva a danno di altri prodotti di bellezza, di altre esplicazioni del genio.

II.

Lo studio dell'emozione musicale nelle differenti fasi: idealistica, fisico-matematica, psico-fisiologica e biologica.

Il piacere musicale, al pari di altri sentimenti estetici, venne soltanto da ieri sottomesso a spregiudicata analisi scientifica.

Finchè la classica filosofia tedesca definiva la musica per qualcosa come la sensibile ma incomprensibile forma della « eterna idea » e dell'« esistenza ultrareale »; finchè l'autore degli *Eroi* la proclamava un trascendente idioma senza parole che ci scorta sino al lembo dell'infinito e per un attimo ci concede di scandagliare il baratro collo sguardo, quella è intesa come una emozione generica, profonda sì, ma vaga ed oscura, cui l'intelletto giudica e palesa con termini altrettanto evanescenti e nebulosi. Era il foggiare in frasi cave e rimbombanti il pigro concetto volgare: che la musica parla all'anima e basta; teorica che ha il beneficio di placare e chiudere qualsiasi disputa, soffice origliere sovra cui è facile spegnere le vigilie di ogni cogitazione e di ogni ricerca.

I germi di questa dottrina spiritualistica si insinuarono talora anche per entro la critica scientifica del bello musicale: ascolteremo lo stesso Ermanno Helmholtz, il più grande instauratore della fisiologia sperimentale dei suoni, concludere che la bellezza musicale risulta di una inconsapevole corrispondenza fra la natura della creazione artistica e la natura del nostro spirito, affermazione che non è meno metafisica nè più risolvente delle altre che ho mentovato.

La fase idealistica dello studio dell'emozione musicale fece trapasso in quella fisico-matematica. L'ipotesi di Leibniz che la musica fosse un riposto esercizio aritmetico, ignorato dalla stessa psiche che lo eseguisce; e l'opinione kantiana, secondo la quale il godimento avrebbe fonte nella notazione inconsapevole dei rapporti matematici fra i suoni — ciò che solo darebbe diritto alla musica di schierarsi tra le arti belle — ebbe ausilio valido di fatti.

Perchè una mano che scorra sul pianoforte, premendo successivamente o simultaneamente, a partire dal *do*, il primo, il terzo, il quinto e l'ottavo tasto bianco, ne fa risultare un insieme acustico accetto al nostro orecchio e al nostro spirito? Perchè, come fu provato, le cifre che indicano la proporzione esistente fra le vibrazioni del primo suono (il fondamentale) e quelle degli altri, sono semplici; in lingua tecnica, perchè i numeri delle vibrazioni per ogni minuto secondo della prima, della terza maggiore, della quinta e dell'ottava, dei quattro membri cioè dell'accordo perfetto maggiore, sono fra di loro in rapporto semplice. Se, rimanendo invariata la compagnia delle altre note, al luogo della terza maggiore, del *mi*, venga toccato il secondo tasto nero, il *mi bemolle*, l'impressione di pienezza e di appagamento si muta in una che di faticoso e di disagio, appunto per l'intrusione di una elevatezza di suono — la « terza minore » — che non è in rapporti semplici colle altre: e nasce il « modo minore », l'accordo alquanto dissonante che fu detto *piangente* da Gounod bambino e che davvero non si può mai dissociare da un senso di rincrescimento e di melanconia.

E continuarono le esperienze fisiche su l'altezza, l'intensità, il timbro, le combinazioni dei suoni, estese al delicato strumento custodito nella nostra laringe: e ben presto furono seguite — per uno stadio che è lecito chiamare fisio-psicologico — dalla indagine delle correlazioni fra i caratteri degli eccitanti esterni, degli stimoli musicali, e la minuta mirabile fabbrica dell'organo uditivo, dalla scoperta nella scorza grigia cerebrale, in una angusta zona dietro la tempia, dello special gruppo di cellule incaricate, come la cera dei cilindri fonografici, di adunare, conservare, riprodurre le espressioni fonetiche del nostro mondo. È così che — per addurre qualche esempio — apprendemmo a conoscere nella membrana del timpano il congegno amplificatore e smorzante della intensità, del volume dei suoni; negli innumeri fili, onde è contesta la tela basilare dell'apparecchio che ha nome dal Corti dentro la roccia dell'osso temporale, una ricchissima svariata provvista di corde, da poter offrire rispondenza a tutti gli armonici che accompagnano il suono fondamentale, vale a dire ai fattori del timbro, del colore dei suoni; e nella progressiva lunghezza di quelle fibre o corde, entro la saliente spira della chiocciola uditiva, la scala per i bassi e quella per gli acuti.

Lo studio di taluni casi di sviluppo inatteso di facoltà melodiche o di altri con sopravvento di precipitosa sordità musicale, e il rilievo al tavolo anatomico di limitatissime lesioni della corteccia diede modo di circoscrivere ancor più nel campo uditivo generale del cervello il punto, il fuoco di convergenza delle sensazioni e delle reazioni veramente musicali.

Ma tutto questo adoperarsi di fisiologi e di patologi non poteva che tracciare le vie e i modi di comunicazione tra le vibrazioni dei corpi sonori e il potere sensorio dell'uomo: e lasciava inesplorata la genesi del fenomeno più imponente annesso all'impressione dei suoni, il commovimento di tutta la nostra sostanza, il motivo della dolcezza, delle lagrime, delle visioni, delle estasi a cui la musica è madre.

Sottentra qui la fase *biologica* della analisi scientifica, che contempla dinanzi alla musica non unicamente l'alleanza di un orecchio e di un centro cerebrale, ma la federazione dell'intero organismo umano, con tutti gli altri sensi oltre l'udito, col midollo spinale oltre il cervello, col respiro, col cuore e i vasi sanguigni, con i muscoli, con i precordî, con la pelle... E come Giorgio Cristoforo Lichtenberg, antevedendo il sano materialismo scientifico, affermava che si pensa non col solo cervello ma entro l'uomo intero; così puossi asserire succintamente e con rispetto scrupoloso del vero che la musica si sente con tutte le nostre carni e con tutta la nostra anima.

Queste risonanze *corporee* e *psichiche*, le quali furono tema di industri ricerche di gabinetto, spetta alla mia special disciplina il noverare e dibattere dinanzi alla vostra cortese attenzione.

III.

Le vibrazioni sonore e le tramutazioni loro dentro l'organismo.

Ogni aspetto della forza universale che investa la nostra sensibilità e penetri a circolare nel nostro sistema nervoso può — come è ormai vecchio assioma scientifico — essere elaborato e restituito al di fuori sotto una diversa figura.

L'energia luminosa di un raggio di sole la potete rinvenire mutata nel prodotto chimico di una più grande quantità di acido carbonico esalato dal polmone: il lavoro meccanico imposto ai muscoli

durante una passeggiata si cangia in parte nella forza del calorico, testificato da un più alto salire del termometro clinico. L'ugual si dica del suono. Il vibrare ritmico di una funicella metallica pizzicata, trasmesso all'aria e continuantesi per ondulazioni lunghesso i nervi dentro l'organismo umano, oltre al trasformarsi nell'avvenimento cosciente del fenomeno sonoro, si manifesta all'insaputa dell'uditore in altri generi di movimento molecolare, in effetti meccanici, in lavorìo chimico, in fervore di calore, in fluido di elettricità; cioè in contrazioni di fasci muscolari, in più affrettate composizioni e scomposizioni di materia nel seno dei tessuti, in alti e bassi di temperatura, in correnti rilevabili alla bussola del galvanometro.

IV.

Le risonanze corporee della musica.
Effetti meccanici sui muscoli striati (volontari e riflessi).

I muscoli delle nostre membra, della testa, del busto, pure nella posizione di riposo — a meno che non si tratti dell'abbandono del sonno — rimangono in uno stato di leggera tensione che noi fisiologi chiamiamo, giusto con metafora musicale, *tono muscolare*. Ebbene siffatto tono cresce d'altezza, cioè la moderata contrazione generale dei muscoli si fa meglio distinta per l'azione di un suono elementare o di una frase melodica. Lo stimolo acustico attinge l'orecchio, valica quindi il cervello e la midolla e colle sue onde arriva fino alle fibre degli apparecchi motori periferici. E siccome l'accentuato tono dei muscoli è un preparativo all'azione vera del movimento muscolare, e porge la vaga consapevolezza di possedere una energia pronta ad essere impiegata, così parzialmente si chiarisce l'incuoramento, la spinta, l'ardire, che possono essere legati a un canto, a un'aria musicale. Il solitario viandante notturno che introna a sè stesso le orecchie modulando uno stornello, copre colla propria le voci del buio silenzio che potrebbero venir pericolosamente interpretate dalla paura, ma, nel tempo istesso, imprimendo inconsciamente ai muscoli del corpo una maggior contenzione e come una specie di «attenti!», e sperimentando un senso di maggiore attitudine difensiva, prosegue innanzi più fiducioso.

Siamo, vedete, agli antipodi dello stato d'animo che la canzone del nottambulo svegliava nel poeta pessimista, pavido della immensità dello spazio e del tempo.

> « . . . . . Ed alla tarda notte
> Un canto che s'udia per li sentieri
> Lontanando morire a poco a poco
> Già similmente mi stringeva il core ».

Pure per tal meccanesimo di un più forte tono muscolare — oltre che per altro complesso procedimento — agisce favorevolmente sul soldato l'inno guerriero, e financo il suono bruto del tamburo: e meglio adesso comprendiamo perchè Shakespeare, scientificamente profeta, definisse il tamburo « grande eccitatore del coraggio ».

Il suono metamorfosato in un certo grado di movimento involontario può rilevarsi nella misura esatta del così detto riflesso patellare. Se ci poniamo con una gamba a cavalcioni e pendula sul ginocchio dell'altra, e percuotiamo bruscamente col margine della mano o con un martelletto il tratto fra la convessità del ginocchio e la rotella, vediamo, quasi calcio involontario, balzare innanzi il piede del lato battuto. L'escursione dello stivale si può calcolare rigorosamente mediante speciali disposizioni tecniche: e un ricercatore americano (P. Warren Lombard) ha dato per sicuro che può influire sulla grandezza d'oscillazione della gamba la concomitanza di eccitazioni sonore musicali. A parer mio, la maggiore spinta del piede dovrebbe ascriversi alla medesima causa poco sopra accennata, alla elevazione, prodotta dai suoni, del tono totale dei muscoli; onde lo scatto provocato dall'arto viene evidentemente a vantaggiarsi, come l'impeto del dardo dalla corda vieppiù tesa.

Sempre a proposito di azione della musica sul tono muscolare, bisognerebbe menzionare le curiose recentissime esperienze venute in luce sotto il nome d'uno specialista dello studio dell'orecchio, e secondo le quali la calligrafia tenderebbe a ingrossare e a rimpicciolire per l'influenza rispettiva di suoni bassi o alti, che sottrarrebbero o aggiungerebbero tonicità ai muscoli dell'avambraccio e delle dita (Urbantschitsch).

E ancora un esempio di azioni muscolari aizzate dal suono. L'Albertotti diè la storia e lo studio di un cieco nato, a cui lo stridere della sirena, il tremolìo della chitarra, la percussione dell'incudine,

scaricavan lampi colorati nell'occhio tenebroso. Poteva escludersi in quel caso una associazione di immagini ottiche alle acustiche, uguale a quella di cui innanzi si farà motto: ma eran veri guizzi di luce, schiette sensazioni periferiche, i così detti *fosfeni*, per lo stiramento della retina cagionato dal contrarsi involontario dei muscoli oculari sotto l'urto sonoro.

Anche mercè lo studio degli sforzi motori volontari fu notato che i suoni si ripercuotono sulla potenzialità dei muscoli. Alla soluzione di tal quesito, come di tanti altri, giovarono le isteriche, le povere malate che per le loro facili reazioni allo sperimento e per aver tanto contribuito colle proprie sofferenze al conoscimento dell'anima sana o inferma, furono dette le «rane della psicologia». Un dottore di Parigi fece osservazioni nelle ricoverate della Salpêtrière. Ingiungeva loro di comprimere col massimo impulso possibile il dinamometro e simultaneamente faceva suonare da un corista o da uno strumento un tono musicale di una voluta intensità e numero di vibrazioni, un motivo di determinato carattere. E narra d'avere avvertito una poderosità di muscoli proporzionata all'altezza e all'ampiezza della nota musicale emessa, depressioni ed esaltazioni della capacità muscolare corrispondenti al tono lugubre o lieto dell'aria melodica.

Un fisiologo russo, il Tarchanoff, parlando otto anni or sono al Congresso medico internazionale di Roma, espose risultati non dissimili da quelli dell'autore francese, conseguiti con un più preciso misuratore del lavoro dei muscoli (l'ergografo di Mosso); disse d'aver provato che una musica festosa poteva ridare la forza a muscoli estenuati, e un motivo a ritmo lento, *in minore*, toglierla a muscoli pieni di energia; ed emise l'ipotesi — ora non interessante per noi — dei fenomeni che han da succedersi nel nostro organismo perchè si giunga a quel risultato finale.

V.

Effetti meccanici sui muscoli involontarii lisci.

Ma le nostre carni non sono tutte tramate di muscoli striati e volontarii come quelli della persona esteriore, degli strumenti della vita di relazione. Quasi tutti gli organi interni sono intrecciati di

elementi muscolari meno evoluti, le « fibre liscie » e per lo più aliene al comando della volontà. Una selva di queste fibre la troviamo già immediatamente sotto la pelle: raggruppate in fascetti si abbarbicano obliquamente al fusto dei peli e dei capelli; raccorciandosi, cioè contraendosi, come avvien tante volte sotto una potente eccitazione musicale, tendono a dirigere verticalmente le morbide fini appendici della nostra epidermide e ci dànno un saggio della pelle anserina, del brivido che suole accompagnarsi ad altre forti sensazioni ed emozioni.

Se, disgraziatamente per gli individui e per ventura della scienza, si dessero men rari i casi somiglianti a quello del cacciatore canadese, che permise ai curiosi fisiologi europei di riguardare entro il suo stomaco per lo spiraglio lasciatovi da una fucilata, sarebbe agevole l'accorgersi e il prender nota sovra un comune apparecchio grafico delle vere onde che il suono imprime alla tunica dei muscoli lisci onde è vestito il ventricolo. A un tentativo di tal genere ci accingemmo testè sovra un mansueto cagnolino, operato per altro scopo, che con una innocua permanente apertura nel ventre, protetta e chiusa da un turacciolo d'argento, vive da un anno nel nostro Laboratorio di Modena. Più volte, addormentato e immobilizzato il docile animale, facemmo agire nella tormentosa camera di vivisezione l'organo König del Gabinetto ed avemmo la chiara conferma della ripercussione delle sensazioni uditive pur sull'involucro muscolare proprio dello stomaco, pur su quell'apparecchio esclusivo di funzioni vegetative: conferma e non sorpresa, perchè le ricerche di Mosso e Pellacani ci avean pôrto il documento della sensibilità dei muscoli lisci involontarii agli stimoli acustici in organi che, per la supposizione profana, dovrebbero essere i più alieni dal dividere la commozione musicale (1).

(1) Mosso e Pellacani, *I movimenti della vescica* (Archives italiennes de Biologie, v. I, pagg. 97-291).

VI.

Effetti meccanici sul cuore, sui vasi sanguigni, sulla circolazione del cervello.

« . . . . . Wagner possente mille anime intuona
A i cantanti metalli; trema agli umani il cuore ».

Non saprei meglio che con questi due versi della barbara carducciana, sottosegnare l'importanza massima che tra gli effetti meccanici della musica hanno i movimenti del muscolo principe che pulsa nel nostro petto, e quelli delle arterie, di tutti i canali sanguigni che sono una propagine sua, della funzione del respiro che gli è strettamente avvinta.

Dalla fama d'Ippocrate fu strombazzato sino a noi un tal Nicanore che veniva meno per le note d'un flauto; e dovea con ogni probabilità trattarsi di un arresto del cuore indotto dai suoni.

Il musicista Gretry si rappresentava in muta articolazione un motivo, e il ritmo del cuore s'accordava col tempo del canto interiore.

Un fisiologo antico (Haller) avea veduto spicciar più copioso il sangue da una vena aperta, sotto il rinvigorimento dei battiti cardiaci al rullare d'un tamburo; e un altro moderno, il russo Dogiel, non son molt'anni, sperimentò di proposito sulla circolazione negli animali e nell'uomo durante l'azione di toni musicali e di melodie. Egli noverava le pulsazioni e misurava cogli espedienti della scienza la spinta interna del sangue nella carotide, in cani e conigli fatti immobili dal tremendo veleno del curaro, e più nervosamente irritabili dalla stricnina. La forza e il numero dei battiti cardiaci si elevavano sotto lo stridore d'un fischietto metallico e la pressione del sangue dentro le arterie si inalzava.

Nelle ricerche istituite sull'uomo col mezzo d'uno strumento che misura e scrive l'ingrossarsi e il rimpicciolirsi dell'avambraccio per l'affluenza di maggiore o minor dose di sangue, e mentre si facean vibrare diapason di diversa altezza o si modulavano melodie con alcuni strumenti (ad esempio la serenata di Schubert in *mi bemolle*), rilevò or l'accrescersi, or lo scemare della tensione sotto cui si muove il sangue, e oscillazioni di essa in vario senso, ora autonome, ora legate ai mutamenti del respiro. Distinta sopra tutto la modificazione circolatoria desunta dai cambiamenti volumetrici del braccio

sul servo del laboratorio, un tartaro, a cui una melodia tartara avea evidentemente vòlto il desìo nostalgico verso la terra materna!

Quanti altri investigatori, in Germania, in Francia, nel paese nostro, ha di poi allettato la tesi, per dir così, della simpatia fra l'orecchio musicalmente tentato e gli ordigni nervosi che graduano e ritmicamente scandiscono l'opera indefaticata del motore cardiaco e del ventilatore polmonare. Qui non ho agio neppur di enunciare i risultati di ciascun d'essi, non di rado dissenzienti nella raccolta e nella valutazione delle modalità, ma tutti concordi nel ritrovato sperimentale del vivo fremito onde il palpito del cuore e l'anelito del petto rispondono costantemente all'apparizione del fenomeno musicale.

Una quasi paterna parzialità e la singolarità del caso mi fanno soffermare un minuto intorno alle esplorazioni circolatorie del cranio, che mi fu dato di eseguire a Torino su un fanciullo savoiardo, *Emanuele Favre* (1).

Prima, e unica occasione finora, in cui si sia pensato d'osservare il movimento del sangue nella massa del cervello, in presenza di una sensazione o di una emozione musicale.

Non ho più scordato la fisonomia dolce e l'incidente pietoso di quel mite giovinetto che nell'inverno del '94 aveva riparato all'ospedale Mauriziano di Torino per guarire di una vasta ferita prodottagli sul cranio da un colpo di scure. Garzone spaccalegna, egli stava raccattando schegge presso il banco da lavoro del padrone, quando il ferro, rimbalzando sul ceppo, a causa di movimento maldestro, cadde sul capo, fendendolo circa nel mezzo per la lunghezza di tredici centimetri.

Migliorò assaissimo e in breve per le cure del prof. Carle, e poteva essere in grado di far ritorno ai propri monti: ma gli facemmo prolungare il soggiorno a Torino, ospitandolo nell'Istituto di Fisiologia.

Sulla testa gli era rimasta la cicatrice molle, di poco avvallata, fortemente pulsante, quasi una grande fontanella da neonato; e dagli spostamenti (convenientemente amplificati e registrati mediante i nostri sussidi tecnici) di quel sottile involucro che si sollevava e si deprimeva

(1) V. in questa *Rivista*, vol. III, fasc. 2°, M. L. Patrizi, *Primi esperimenti intorno all'influenza della musica sulla circolazione del cervello umano* (con figure e diagrammi).

quando il cervello inturgidivasi o svuotavasi del liquido sanguigno, deducevamo la manifestazione circolatoria del sentimento musicale.

Il famiglio dell'Istituto, abile suonatore d'harmonium, eseguiva alcuni motivi popolari d'intonazione gaia o mesta, con metro lento o rapido, che supponevamo potessero agire efficacemente sull'animo del piccolo alpigiano. Talvolta gli si zufolava o canterellava una canzone nota, gli inni nazionali, da lui conosciuti, d'Italia e di Francia, dei ballabili, delle cantilene.....

Negligendo i particolari, il fatto costante e sicuro era che ad ogni eccitazione sonora o melodica l'afflusso di sangue al cervello si faceva maggiore; un'onda di più di quell'umore rosso investiva la sostanza grigia, quasi a dare una vernice di minio sulle immagini che v'erano incise e a renderne più facile la visione interiore. E ci veniva già d'allora la tentazione di ascrivere a quella causa la lucidezza maggiore del cervello nell'ascoltazione della musica, il navigar del pensiero fra il galleggiar di ricordi che parevano sommersi.

Ma il carattere depressivo o esaltato della musica non trovava un parallelismo nell'abbassamento o nell'ascesa del turgore del cervello. A un'aria mesta quel viscere si gonfiava come all'attacco d'un motivo allegro; il livello della cicatrice elevatosi per il « Miserere » del *Trovatore* si serbava indisturbato alla sostituzione istantanea di una frase allegra della *Carmen*. Nè riusciva giammai la controprova, di veder cioè affondarsi la ferita, per la successione rapida di un'aria *in minore* a un motivo allegro.

Si darà tra poco il destro di apprezzare la portata teorica di siffatte minuzie. Basti per ora annotare come tutta la macchina della circolazione, dal cuore al piede, da quello alla sommità del capo venga scossa dalla onnipossentè arte dei suoni.

VII.

Effetti chimici, termici, elettrici della musica.

Inseguiamole ancor più attentamente queste ondulazioni sonore nel loro segreto insinuarsi per le ambagi del corpo umano: oltre esser principio di fenomeni visibili di moto, come quelli raccontati sinora, ci appariranno quali urti iniziatori di esplosioni chimiche, con produzione di gas, di calore, di elettricità.

È una salda nozione fisiologica, dalla scoperta di Moleschott in poi, che la luce solare è attizzatrice fervida dei processi chimici dell'organismo animale, e che fa traspirare dai polmoni e dalla pelle una più grande parte di carbonio combinato con l'ossigeno, pure escludendo l'aumento dovuto alla temperatura e al moto. Ebbene, secondo un fisiologo di Pietroburgo, il principe Tarchanoff, la spinta che il suono arreca all'assidua vicenda della « materia sì come è disposta » nelle cellule, supererebbe quella dell'elemento che « con li bei raggi infonde vita e virtù quaggiuso ». I porcellini d'India, e i cani specialmente, sotto il trattamento musicale respiravano più abbondantemente l'ossigeno ed esalavano un peso di anidride carbonica notevolmente soverchiante la quantità normale. Verrebbe di dar ragione agli Arabi, creduli che il canto e i suoni dei pastori ingrassino la gregge più che i buoni pascoli.

Dal medesimo noto sperimentatore fu riferito che sulla pelle dell'uomo, commosso da una musica eccitante, càpita di cogliere un cangiamento di elettricità per la traspirazione delle ghiandoline sudorifere che ci copron da capo a piedi di un sottilissimo umido velo.

Un collega italiano, il professor Dutto del Laboratorio fisiologico di Roma, ha da poco pubblicato cifre e grafiche calorimetriche, da lasciar supporre che il riscaldamento del corpo e la conseguente emanazione di calorico — riferibile in ultima analisi a un più attivo scambio chimico dentro i tessuti — si esagerano sotto l'influsso del suono: risultato non afferrabile con troppa sicurtà nei conigli e nei galli, ma appariscente nei colombi e negli uccelli musicali.

VIII.

Risonanze psichiche della musica - Azione sulle immagini. L'esteta musicale-figurativo.

Tutta dunque, o signori, la nostra compagine corporea echeggia agli stimoli musicali: tutti i segnali della vita agiscono più vivacemente. Tal nell'officina, in un'ora di gioiosa volontà, le membra dei motori scorrono più affrettate e più energiche, il braciere della caldaia è più scarlatto, viaggia più rovente il vapore, più densa e sbuffante scappa la scoria dal fumaiuolo.

Ma ci resta ancora a guardare come si comporti l'apparato più nobile, più delicato dell'opificio: il cervello in sè, la psiche, l'anima, come più v'aggradi chiamarlo.

Esso non rimane già intangibile ai commovimenti che negli altri congegni organici, prossimi o lontani, fa nascere il suono; anzi le vibrazioni di tutti questi rimbalzano a lui con onde di ritorno, e sono componenti essenziali della sua emozione: ma anche la sua particolare struttura è dalla musica rimescolata.

Nelle circonvoluzioni, cioè nei giri e nelle pieghe del mantello cerebrale, sappiamo esser disposte le sedi delle sensazioni e le sedi delle immagini, o sensazioni risorte. Luogo delle impressioni e delle rappresentazioni uditive qui sotto le tempie; delle visive, più indietro, fra il parietale e l'occipite; delle tattili avanti, verso la fronte; della sensibilità del gusto e dell'odorato probabilmente alla punta del lobo detto sfenoidale.

Entra la musica nei penetrali di quest'organo per la porta e per le vie auricolari; e non sono soltanto le cellule della provincia acustica che vengono poste in trepidazione; ma altri aggregati cellulari vengono distolti dalla loro quiete ed equilibrio; e dai loro nidi si levano a stormo — come allo squillar di una campana, rondini dalla torre — i ricordi, gli spettri mnemonici di ogni senso, semplici o complessi, freddi come una scena senza passione, o capaci, quali fenomeni presenti e reali, di muovere il pianto e il sorriso.

Il non dimenticato vostro artista Bernardo Celentano non poteva udir la voce degli ottoni in orchestra, senza vedere un cielo tinto di rosso. Irradiazione o associazione dell'impressione acustica a una visiva, cioè *udizione colorata*, come suol dirsi oggidì.

Ma la visione amorfa di Celentano, generata per induzione dal suono, può assurgere a figurazione concreta, e cade allora l'esempio di Errico Heine che, ascoltando la *Eroica* di Beethoven, vedeva una sfilata di persone vestite di paonazzo.

Narra Mendelssohn che frequentando giovinetto, in Weimar, Wolfango Goethe, per eseguirgli musica, questi, dopo una grande *ouverture* di Bach, esclamò tutto felice: « Come ciò è pomposo e grandioso: sembrami vedere una processione di personaggi in abiti di gala, discendere i gradini di una scalea gigantesca ».

Non è difficile spiegarsi come in un « immaginifico » dello stampo

di Goethe, assueto a convertire in forme visuali, in pitture le astrazioni e gli interni moti dell'animo, il dovizioso materiale sensorio della visione dovesse a preferenza essere esposto alla propagazione di uno stimolo attivo sopra una parte prossima del cervello.

Facciamo invece il caso di uno spirito con sviluppo ed eccitabilità morbosamente esaltati di centri di sensazioni meno alte, dell'odorato e del gusto: e le immagini olfattive e sapide saranno le prime a venir richiamate dal suono.

Leggete il *A rebours* di Joris K. Huysmans, e troverete nel sig. Des Esseintes, nel bizzarro inventore dell'organetto boccale, la caricatura psicologica di chi non può disgiungere impressioni musicali da sapori.

È del povero Maupassant questa frase: « Io non sapeva più se respiravo musica o fiutavo dei profumi ».

Rileggete *Les fleurs du mal* di Baudelaire, che fu perseguitato da una iperestesia dell'olfatto, e non faran difetto i congiungimenti di immagini musicali con sentore di profumi.

> « Comme des longs échos qui de loin se confondent
> Dans une ténébreuse et profonde unité,
> Vaste comme la nuit et comme la clarté,
> Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ».

La convessa area degli emisferi cerebrali, oltre che della quintuplice sensibilità — udito, vista, tatto, gusto e odorato — è il punto di arrivo (benchè ne sia tuttora incerta la topografia) di quella vaga, per lo più incosciente, sensibilità generale derivante dalle condizioni di malessere o benessere dell'intero organismo, di quella così detta cenestesia, onde immediatamente dipende la nostra condizione gaia o triste.

Tale senso precordiale è specialmente aggredibile e vulnerabile in talune individualità elevate, complesse, delicate, raramente tranquille, preste agli sconforti e agli entusiasmi, volubili da letizia ad abbattimento senza determinato motivo esteriore, appunto per gli sbalzi della interna generica irritabilità.

Sopra siffatte, non felici, personalità psichiche, la musica agisce turbando precisamente i troppo sensibili apparecchi di cui l'umore è l'indice, il fantasma; ed un effetto non inatteso ne sarà un acerbo sospiro, uno scoramento, una lagrima che difficilmente essi saprebbero riferire al sopravvento di qualche cagione agevolato dal suono: un avvilimento indefinito, un pianto arcano, senza obbietto, come

quello in cui rompeva Aroldo, allorchè la musica lo colpiva, come quello del dolente Federico Amiel, cui si inumidivano le ciglia per gli accenti d'una banda soffermatasi sotto le finestre.

Solitamente adunque la musica invadendo un cervello, dopo il contatto col proprio dominio di percezione — l'uditivo — contrae rapporti coi centri o più sviluppati, o più esercitati, o più intaccabili: ciò non esclude che si stabiliscano comunicazioni anche cogli altri territorî di sensazioni e di ricordi, che tutti i rami e tutte le fronde dell'albero psichico siano squassati simultaneamente dalla musica, come da un vento impetuoso che aggiri il tronco alla base.

A questo punto sia lecito alludere di corsa a quel genere di associazione memoriale che gli psicologi specificano coll'epiteto di *affettiva*, e che ritengo frequentissima nei prodotti immaginativi della emozione musicale.

Si è di fronte alla risorgenza mnemonica affettiva, allorchè i ricordi, gli avvenimenti si richiamano a vicenda, non direttamente per similarità, o per contrasto di disegno, di contenuto intellettuale, o per contiguità nel tempo; ma quando si incatenano per il concorso di una nota affettiva o sentimentale che può dare lo stesso colore a differenti forme di impressioni. Com'è, per esempio, che Maurizio Maeterlinck (nelle poesie del quale le associazioni affettive morbosamente si rincorrono) mirando un paio d'occhi dolenti può pensare « a suore di carità viaggianti sull'Atlantico »? Le due disparate immagini non hanno comune nessun elemento conoscitivo: il loro abbinamento deve essere accaduto soltanto per la consonanza che esiste tra il timbro affettivo dell'una e dell'altra, per quell'identico sentimento di tristezza in cui l'anima declina, così allo spettacolo di uno sguardo afflitto, come per l'incontro con pie donne confortatrici dell'umano dolore.

Analogamente: allorchè un suono, un concento porta a sommo dello spirito sensazioni di natura diversa dalla uditiva, il fenomeno ha luogo per lo più, non mercè una comunicazione immediata da immagine a immagine, ma per il trasmettersi della vibrazione dal tono sentimentale della prima a quello somigliante della seconda. Se alcune battute d'orchestra vi trasportano in conspetto di un crepuscolo o d'un viale d'acacie odoranti, ciò non nasce perchè il suono d'uno strumento abbia natural facoltà di rammentare le dorature d'una

nuvola al tramonto o l'effluvio d'un fiore primaverile, ma perchè le sfumature di piacere che accompagnano quelle svariate sensazioni sono invece dello stesso tono e fondono in unica sensazione generica impressioni tanto disuguali dal punto di vista sensorio.

IX.

Azione della musica sui sentimenti - L'esteta musicale-affettivo.

Quel che avviene per le immagini e le memorie, ha luogo del pari per i sentimenti, per i depositi psichici più complicati, annessi a uno stato di pena o di piacere.

La musica pesca dall'anima il genere di emotività che è il più saliente, quello, se si può dir così, che affiora.

Quale che sia l'andatura di un brano orchestrale (è qui fuor d'ogni vertenza la musica vocale, che impone all'uditore la espressione chiusa nelle parole) solleverà sentimenti di fraternità in uno spirito amante dei suoi e dei prossimi, dolcezza mistica in un temperamento estetico-religioso, rimembranze affettive di amore, languide o ardenti, nell'artefice idealista o in quello erotico.

Ricordate l'ottavo libro dell'*Odissea*. Il citarista della corte di Alcinoo più volte, mutando metro e soggetto, mette mano allo strumento per festeggiare l'arrivo di Ulisse tra i Feaci: e altrettante l'eroe ramingo si copre il volto col manto, perchè la canzone non fa che trasportarlo tra i suoi affetti in Itaca sua, e lo persuade alle lagrime.

Gounod, di cui son note le tendenze mistiche, alludendo a una ascoltazione dell'*Otello* rossiniano, disse: « Sembravami di essere in un tempio e di attendere la rivelazione di qualche cosa di divino ».

E Fogazzaro, che io direi nella costituzione morale non dissimile dall'autore del *Faust* e dell'*Ave Maria*, dipinge così in un luogo di *Miranda*, il sentimento che scaturisce per lui da una pagina nordica:

> « Pareami un tempo barbara favella
> La musica tedesca. Or, se talvolta
> N'apro a caso i volumi e tento il suono,
> Entrar mi sembra in una chiesa ignota,
> Di cui nè fin si vede, nè principio;
> Vi si sente pregar con tante voci,
> E di tutta la gente inginocchiata
> Si vedono i reconditi pensieri ».

Fiore mistico, sbocciato da mistico terreno a un soffio d'aura musicale! E nella poesia che tende a tradurre in parole l'*Adagio* di Beethoven (*Op. 27*), egli dice di ascoltare sull'oceano voci di spiriti ribelli, dannati per tutti i secoli negli abissi, e il dileguarsi delle preci di loro che vanno al giudizio! (1).

D'altra parte udrete Leopardi, la cui vita non fu che una aspirazione e un rimpianto d'amore, volentieri accoppiare il gaudio della musica alla emozione possente onde la figura muliebre avea sconvolto l'angustiato animo di lui. Il labbro di una bella donna, dal quale alto come da urna piena si versa il piacere, il collo cinto di desio, il seno che fa tingere la gente di pallore, sono avvicinati ai desiderii infiniti e alle altere visioni che un dotto concento crea per virtù naturale nel vago pensiero.

E gemendo per Aspasia:

« Raggio divino al mio pensiero apparve,
Donna, la tua beltà. *Simile effetto*
Fan la bellezza e i musicali accordi,
Ch'alto mistero d'ignorati Elisi
Paion sovente rivelar... ».

A. De Musset, Schumann e Berlioz si accordano a Leopardi nel compenetrare e fondere coll'immagine dell'amata l'immagine musicale (2).

Un altro elettissimo spirito d'artista col bollore della passione d'amore, ma roventemente umana: Gabriele D'Annunzio. E il magistero dei suoni par che abbia virtù di farla traboccare calda e terribile nell'anima sua. Così nel *Trionfo della morte*: « La sonata di Edoardo Grieg evocava alti cortinaggi di porpora, cupi come la passione senza scampo intorno a un letto profondo come un sepolcro; e una promessa di morte in una voluttà silenziosa ».

X.

Azione della musica sulle rappresentazioni di movimento. L'esteta musicale-motore.

Ma accanto a quelli delle immagini e dei sentimenti, altri segni ha l'atlante prodigioso della nostra psiche.

(1) In *Fedele ed altri racconti*. Milano, 1887. — Cfr. la prefazione, per il quesito della espressività della musica (di cui appresso), e a pag. 192 dello stesso libro quel tentativo d'inchiesta musicale sull'*Op. 68* di Schumann.

(2) Cfr. A. Graf: *Leopardi, Foscolo, Manzoni*. Torino, Loescher.

Pur su questa calotta grigia sono impresse come sur un rotolo cinematografico le rappresentazioni dei movimenti già eseguiti dalle nostre membra. Numerose sono le persone per le quali la eccitazione musicale non è che la molla spingente dell'ingranaggio del cinematografo; e le immagini motrici si svolgono, traducendosi in movimenti effettivi. A chi di noi, in una sala da concerti, non è capitato di aver prossimo qualche uditore, irresistibilmente esortato dalla musica a battere il tempo colla mano, colla testa, coi piedi, o a gesticolare ritmicamente in altra maniera? Son quelli i tipi prevalentemente *motori* nei quali lo scuotimento delle cellule corticali dell'udito dà facilmente il contraccolpo ai centri di moto. E coloro non possono figurarsi la musica che come una specie di danza, o come un'azione altrimenti movimentata.

Riepilogando adunque, tipo *figurativo*, tipo *emozionale*, tipo *motore* di esteta musicale, a seconda che la musica sveglia quadri netti e freddi, quadri chiaroscurati e caldi di sentimentalità, o suggestioni di movimento.

XI.

Azione della musica sul pensiero. - L'esteta musicale-intellettivo.

Ed è da aggiungere al novero il tipo *intellettuale* schietto, l'ascoltatore cioè nel cui cervello la melodia o l'armonia muove difficilmente i residui mnemonici delle sensazioni, degli affetti, dei movimenti, sì bene le eccelse attività del pensiero, le facoltà conoscitive, la potenza del ragionamento.

Ci si imbatte frequentemente in siffatto tipo se, tra gli amatori e gli intenditori di musica, si interrogano gli scienziati, coloro cioè che nello scrutinare le leggi della natura e della società, debbono del loro organismo psichico mettere in giuoco, non la fantasia, ma i centri e i procedimenti logici.

A costoro l'eccitante musicale, sferzando quella regione psichica, può dar visione di formole e di simboli matematici, esca ad astrazioni, ad abbozzi di sintesi e ad idee generali.

Nell'*Estetica* di Fechner è citato il berlinese Du Bois che ad ogni suono o rumore non associava che figure geometriche.

Un biologo, mio collega, che non la cede al più raffinato esteta

per la tenerezza della musica, mi confessava di non far altro, per l'intera durata dei concerti, che tramutare mentalmente l'altezza, l'intensità e il colore dei suoni, le loro successioni, i loro aggruppamenti in cifre, in calcoli, in diagrammi, insomma nelle rappresentazioni simboliche della propria scienza. « Dimmi (chiesi bruscamente a un filosofo amico, che una sera dello scorso novembre, in un teatro di Roma, aveva, immerso in profonda attenzione, ascoltato al mio fianco la *Morte d'Isotta* e la *Sinfonia del Tannhäuser*) dimmi che cosa hai provato ». Ed egli: — « Per il primo pezzo, l'impressione genuina fu in me larvata dal titolo *Morte d'Isotta*, e dalla conoscenza che ho della leggenda sul cavaliere di Brettagna e la sua bionda eroina. M'è parso che davvero l'orchestra descrivesse con eloquenza lo schianto per la morte dell'amato, il crescendo di uno spasimo sino all'intollerabile, e finalmente la benefica risoluzione in lagrime sommesse. Ma la *Sinfonia del Tannhäuser* mi ha tuffato nelle idee scientifiche a me dilette. La poderosità di quell'insieme non mi ha più fatto pensare d'esser di fronte a una stupefacente combinazione di suoni e di ritmi, e neppure alla deliberata significazione di qualche cosa d'umano, d'un gaudio, d'un dolore, d'un volere umano. Ma era il possente rimbombo d'una forza immane ed eterna, un che di ineluttabile e di irraggiungibile, come fosse, che t'ho a dire, la proteiforme energia dell'universo, la materia che non ha fine, nè principio, l'enigma dell'infinito, o l'immensa distanza dell'*inconoscibile* dai conati delle nostre povere speculazioni — ».

XII.

Se le risonanze psichiche della musica precedano o succedano alle corporee.

Poco fa abbiam veduto tutto il corpo esser preso dalla musica: e, del cervello, qual parte mai non è pervasa da lei, se l'immaginazione e l'emozione, i centri psicomotori e le eminenti sfere intellettuali li vedemmo da essa investiti? Davanti agli spiriti insaziabilmente interrogatori s'erge qui una domanda. Delle due sfere, somatica e psichica, qual'è quella che prima rimbomba agli agenti musicali? Il corpo o il cervello più efficacemente contribuisce all'effetto totale, alla specifica commozione estetica?

La risposta non può essere pronta e secca, perchè di necessità si risente del disaccordo scientifico sulla formazione delle emozioni in genere.

Per alcuni fisiologi e psicologi il ben determinato evento psichico che dicesi *emozione*, ha luogo sol perchè il cuore, le arteriole, i capillari, il respiro e gli altri meccanismi della vita organica sono posti in un movimento, o maggiore, o minore, o differente dell'ordinario: l'ufficio riserbato, nelle emozioni, alla psiche non sarebbe che quello semplice e postumo di prender nota dei cangiamenti avvenuti nelle funzioni fisiche. I fatti corporali sarebbero perciò primarii ed essenziali nel fenomeno emotivo; quelli psichici, posteriori ed accessorii. Secondo tal dottrina, anche la particolare emozione musicale è soltanto possibile colla precedenza e colla intensità delle risonanze corporee. L'arte più feconda di commovimento sarebbe colpita da sterilità, se gli elementi suoi, i suoni, non avessero come primo effetto lo scuotimento bruto degli stromenti organici che lavorano assiduamente entro di noi, all'insaputa di noi. Nel vago sentore di quanto, per azione degli stimoli sonori, vien posto in agitazione nei recessi del nostro corpo, consisterebbero il piacere e il dolore, la letizia e lo sconforto. È la teoria *viscerale* (confido che con uditori colti sia ozioso domandare venia per la parola) della emozione estetica.

Ebbene quell'io che mi trascinai sul capo una fitta gragnuola per aver rintracciato e affermato l'origine *viscerale* di altre costruzioni mentali (del pessimismo in genere e del leopardiano in ispecie) nego la genesi somatica o viscerale della emozione della musica; e mi pongo tra i partigiani della dottrina intellettualista.

Le manifestazioni fisiche che si possono cogliere su di noi per influenza della musica, sono, a parer mio, la *conseguenza* non la *essenza* della emozione estetica. Lunghe esperienze personali di laboratorio intorno alle reazioni del cuore e dei vasi sanguigni nell'uomo, mi diedero sempre per risultato la molta lentezza dei loro movimenti; mi convinsero che il rapido corso della emozione, la quale vanisce o cangía prima ancora che si inizi il restringimento o la dilatazione vascolare, non potrebbe trovarsi al sèguito di così tardivi avvenimenti organici. Oltre di ciò: se il riflettersi dei suoni sui moti del cuore, degli elastici canalicoli del sangue, fosse il fatto primiero e principale del piacere e del dolore in cui la musica ci immerge, dovremmo attenderci una corrispondenza tra il genere della espressione

fisica vasomotoria e il carattere gradito o sgradito dell'emozione. Or così non è. Dicemmo che nel ragazzo savoiardo il volume di sangue nel cervello s'accresceva indifferentemente tanto per un inno gaio come per una marcia funebre. Ad alcun osservatore passeggero, dominato dal presupposto teorico, il cimento avrà potuto offrire una compiacente risposta, vale a dire diminuzione di afflusso sanguigno nei momenti di accasciamento emotivo, e tensione di circolazione negli istanti di gioia e di esaltazione; ma chi bazzica assiduamente laboratori ed esperienze sulla circolazione capillare dell'uomo, ha visto con frequenza il contrario, cioè l'associarsi di una reazione vasale costrittiva (diminuzione di circolo) a un sentimento piacevole; e una emozione incresciosa accompagnarsi col riflesso di dilatazione (aumento di circolazione).

Non si intende contrastare con ciò la partecipazione dei meccanismi fisici alla emozione musicale. Anche noi consentiamo che quelli collaborino grandemente alla fabbricazione degli speciali stati d'animo che attraversiamo durante una udizione musicale: il dott. Casarini ed io, anzi, potemmo coll'esperimento ascrivere agli stimoli sonori la maggior capacità di influenzare gli apparecchi della vita organica: e asserimmo metaforicamente che il cuore e i vasi *odono* meglio che non *vedano* (1).

Ma la prima eco della emozione sorge nella psiche: secondariamente essa guadagna l'intero corpo e genera miriadi di eccitazioni ricorrenti verso il centro nervoso e che ingrandiscono, centuplicano il primo riverbero sonoro. I meccanismi della vita organica sono i mezzi di risonanza dell'emozione: aggiungono gli armonici concomitanti, non dànno la nota fondamentale; essi non sono l'emozione come non è voce propria della conchiglia il suono che essa ci rimanda ingigantito agli orecchi dopo che abbiamo soffiato leggermente nelle scendenti sue spire.

XIII.

Il problema della capacità espressiva della musica secondo la estetica sperimentale.

Prima di stringere il nodo finale di questa conferenza, se ci indugiamo un attimo a contare gli umili grani di nozioni fisiologiche e

(1) Patrizi et Casarini: *Types de réaction vasomotrice*, etc. (C. R. du IV• Congrès International de Psychologie, Paris, Alcan, 1900).

di esempi, infilati alternativamente nel discorso, mi par si debba volentieri credere nella virtù della musica a profondamente e distesamente commuovere il genere nostro (scopo cui tendono in fin dei conti le altre arti belle), pur facendo a meno di quella dote che acuti critici — da Hanslick a Dauriac — le contendono da un pezzo, la proprietà cioè dei mezzi d'espressione.

Non è intendimento nostro sviluppare oltre siffatta controversia: ma non ci è permesso cansarla del tutto.

Se ci siamo convinti che l'effetto dei suoni non tanto è in relazione colle regole onde essi si producono e si armonizzano, quanto col personale meccanismo organico psichico che li raccoglie, li trasforma e coopera al completamento dell'emozione, secondo una maniera variabile da individuo a individuo: se la musica è, in un certo senso schopenhaueriano, più *rappresentazione* che *cosa in sè*: se la vaga idea, cui la musica strumentale riuscirebbe ad esprimere di propria iniziativa coi due soli vocaboli di cui dispone (il *maggiore* ed il *minore*), si smarrisce in mezzo alle innumerevoli altre di differente significato che sgorgano dall'anima ridesta: se le assemblee musicali, come recentemente fu fatto in America e tra noi, richieste sul presunto linguaggio di un unico squarcio sinfonico, han risposto col *tot capita*, *tot sententiae*, certo anche noi positivisti, sudditi della sovranità del fatto, dobbiamo essere settatori di Hanslick, recando il fardello non esiguo delle ricerche e delle argomentazioni naturalistiche.

Il compositore musicale non somiglia al poeta, o all'oratore, o all'animatore di tele e di marmi, che ingenerano godimento proiettando negli spettatori una ben delineata impronta di bellezza cui il cervello di questi rispecchia senza troppe irradiazioni. Piuttosto il musicista è paragonabile a un magico fabbro di filtri miracolosi, che penetrati in noi si esplicano nelle reazioni le più grandiose e più sproporzionate alla gocciola di liquore propinatoci.

Non fisiologicamente improprio è il parallelo stabilito da alcuno tra l'azione della musica e l'ebbrezza d'un nettare.

E nemmeno erra dal vero chi attribuisce alla musica quella eccitazione dei più svariati centri psichici, quella combinazione rapida, caleidoscopica di immagini, di emozioni, di idee che suole nel sogno prodursi. Alla stessa guisa che i suoni reali del mondo circostante,

giunti all'orecchio del sognatore, sono spesso interpretati a seconda della finzione onirica che ha luogo, ed entrano a far parte del dramma che si sta svolgendo; il cervello nella *rêverie* musicale inclina ad assegnare alle frasi strumentali quel significato che meglio si confà al complesso di impressioni, di sentimenti, di concetti, pullulanti sotto lo stimolo canoro.

E che per ciò? Perchè la musica non dispone di un idioma fisso e dice invece ai singoli le parole che a loro sono più nel cuore, sarà scemato per questo il superlativo suo valore? Sarebbe lo stesso che pensare a una diminuzione della potenza smisurata e della inesausta materia lirica ed epica della foresta, del vento e del mare, sol perchè non posseggono in realtà le mille voci che han sussurrato o gridato ai poeti e agli altri spiriti privilegiati, capaci di comunicare col regno delle cose inanimate.

E l'ammiranda arte dei suoni non può venir menomata neppure dagli altri teoremi della critica scientifica, tanto meno da quello che dimostra — come esposi fin da principio — la solidarietà del totale essere nostro, corpo ed anima, nella maturazione del piacere estetico.

Ammettere che, oltre mente e cuore, i muscoli e le ghiandole, gli organi della vita nutritiva e i vasi del sangue, la pelle e i recessi de' tessuti profondi, tutta l'orditura della stoffa umana, i fili di seta e quelli di canapa, sono fattori non secondari della vasta emozione della musica, non è già umiliare questa: ma è celebrarla connaturata colla composizione, l'architettura e la funzione della nostra sostanza: è il farne un'aspirazione fatale — una quasi ideal sete — del nostro organismo: è dare a un prodotto di cultura l'importanza capitale di un fenomeno di natura: è fondere in una unità l'arte e la vita: è uguagliare la musica a quelle forti passioni che si impadroniscono di tutto il complesso fisico e spirituale, e che furono sono e saranno lo sgomento, il desiderio indomito, il delirio degli umani d'ogni tempo, d'ogni paese: è metterla a livello della potenza eterna, universale, assorbente dell'amore.

M. L. PATRIZI.

DI UNA VERA CULTURA MUSICALE ITALIANA

Al suono della parola « cultura » lo spirito si suole per lo più riportare a dirittura a quell'insieme di conoscenze, in massima parte storiche, che ogni uomo di qualche intelletto sente il bisogno, o il dovere o la convenienza di procurarsi nell'odierna società, indipendentemente da ogni principio di religione, di morale, di educazione, da ogni convinzione politica e condizione sociale; sopratutto e quasi senza eccezione per ciò che si suole chiamare cultura artistica. « L'arte, il bello è universale, è bello per tutti ». A base di simili sentenze è fatta, come ognun sa, l'estetica *qui court les rues.*

Per cui anche una persona di costumi universalmente riconosciuti perversi, non cessa di essere considerata come colta, ove si trovi in possesso di quel patrimonio di conoscenze storiche, sebbene ella sia un essere depravato e non moralmente corroborato dall'educazione intellettuale. E d'altronde le persone comunemente considerate in possesso di una cultura superiore, sono quelle le cui facoltà intellettive hanno subìto, anzichè quel salutare e fecondo processo di sviluppo simmetrico ed equilibrato per cui si giunge ad una più ampia e più profonda visione della vita, un processo di deformazione per mostruosa ipertrofia parziale, sono cioè gli uomini di scienza *ex professo*, coloro che, resi per lo più miopi da un'usuale e continua analisi minuziosa, ed accecati dalla polvere dei loro volumi, terminano miseramente la vita, quando cade loro dalle mani il gran libro *dans lequel ils n'ont rien lu.*

Io non so chiamare cultura un insieme di conoscenze storiche che non hanno alcuna virtù di educare, *coltivare* le facoltà morali ed intellettuali, render quelle più vive e queste più feconde.

Ha una vera cultura solo il popolo che da una viva considerazione

della natura ha tratto una morale ed una religione che divengono la base della sua vita sociale ed intellettuale, nei cui limiti svolge ogni sua attività. L'opera, la fede, il sapere delle generazioni passate costituiscono come l'atmosfera da cui la mente e l'animo dell'artista e del sapiente traggono l'alimento educativo del loro pensiero, e per cui il popolo è condotto all'aspetto della beltà ed al sentimento del bene.

Le più grandi figure di un popolo sono al tempo stesso gli interpreti e i fattori della cultura popolare, i figli e i padri del patrimonio intellettuale della nazione e non possono essere comprese se non in relazione a questa cultura. Non si può intendere Pindaro od Eschilo se non si penetra nel campo della mitologia, della religione, della poesia dalle quali i loro ingegni erano stati organizzati e coltivati fino a divenire fecondi, fino a far di loro i profeti e gli educatori del popolo.

La cultura musicale è la suprema produzione nella quale in forma di beltà si eterna la mente di un popolo.

Ora chi voglia parlare di una vera cultura musicale italiana non può prescindere dalla considerazione profonda, sebbene rapida, della storia intellettuale del nostro popolo. Colui che non trae dalla visione del passato le aspirazioni dell'avvenire è per natura negato al compimento di cose grandi non meno di colui che fa della storia la sua religione, il cui animo s'appaga di una conoscenza sterile come di un sentimento vivo e di un'opera.

Possiamo fare a meno di trattenerci sulla questione di una civiltà italica pre-romana: essa è scomparsa, incorporata nella cultura romana; ma non possiamo comprendere questa, senza esaminare la cultura ellenica. La religione, la mitologia, le forme musicali dei romani provengono direttamente dalle greche.

Sulla linea di divisione tra la storia e la preistoria civile, letteraria, politica della Grecia s'eleva la figura di Omero. A traverso molti secoli egli continuò ad apparire nel suo plastico aspetto di vate sacro, di vegliardo cieco, di padre della poesia: a traverso molti secoli i suoi poemi continuarono a costituire il fondo della scena della Grecità agli occhi dei sapienti e dei poeti. Al di qua di essi

un popolo altamente civile e un'arte sublime, al di là un ignoto impenetrabile.

L'opera della filologia moderna ha fatto mutare d'aspetto alla scena. L'attività poetica di più generazioni e di più stirpi si rispecchia in quei canti; i varî stadî della cultura nazionale che in essi si aggruppano e confondono, si distinguono e si delineano ora in un'area prospettiva in luogo del vecchio fondo opaco e rigido. Il popolo forte e giovane, sorridente di un sorriso quasi infantile a tutto quanto è gioja e bellezza, forza e leggiadria, esuberante di vita e tutto dedito al sentimento immediato di essa, appare ora in un aspetto diverso. Il suo sorriso s'è illuminato di una nuova luce.

Le ricerche degli ultimi decennî hanno rivelato che quel popolo così gajo e baldo aveva pur gittato di già lo sguardo sulle forme di terrore che hanno gelato subitamente il sorriso sulle labbra di tanti altri popoli e convertito in urla i loro canti. Gli scavi dello Schliemann e le indagini filologiche di Erwin Rohde sopratutto, hanno posto in chiaro che nella civiltà micenea era già vivo il culto delle anime, e che non la mera pietà verso il defunto induceva ai sacrifizî e alla immolazione di vittime anche umane sulla tomba, come all'immediata combustione del cadavere: molti indizî rivelano che la credenza nel potere delle anime dei morti sui viventi e sugli avvenimenti umani era diffusa prima d'Omero. S'era già formata quell'atmosfera tenebrosa di terrore per l'oltre tomba, dalla quale si svolsero le due correnti di misticismo che attraversarono la coscienza del popolo greco e che fanno capo: l'una all'istituzione dei misteri eleusini, l'altra alle dottrine orfiche e pitagoriche.

Tuttavia la poesia di Omero è quasi affatto immacolata da quel fluido oscuro, come un raggio di sole è illeso dalla furia del vento che lo pervade, come l'alta solitudine di un genio dai contatti del volgo tra cui s'eleva. A gran pena vi si ravvisano le tracce di quella corrente che fluiva pure largamente tra il volgo. L'immagine luminosa del popolo baldo e sorridente torna a delinearsi nello spirito non solo per l'epopea omerica, ma anche per la lirica e per il drama. Bene si ode qua e là qualche voce del *Weltschmerz* nel coro esultante, ben si scorge qua e là qualche ombra di misticismo tra lo splendore olimpico, pure la poesia monodica dice: se la vita fugge è dato tuttavia amare e gioire (Saffo, anzi, interrompe i suoi

lamenti per esclamare candidamente: « ma la vita è un bene e la morte un male: se ciò non fosse, perchè muojono gli Iddii beati? »); la poesia corale dice: la vita è lieta per il virtuoso: le ricchezze, la gloria sono il guiderdone della virtù, e quando l'eroe muore e si spegne, la memoria delle sue gesta e l'ammirazione dei posteri restano vive; la tragedia dice: incerta è la felicità degli uomini, un fato inesorabile ne governa le sorti: guaj all'empio! fino ai figli dei figli sarà punito.

Lo sguardo del poeta è concentrato sulla vita terrestre e si rileva come uno sforzo di distogliere lo sguardo dall'ombra dell'avvenire. Ogni gioja e ogni premio, ogni dolore e ogni pena è, per quanto è possibile, projettata sulla tela della vita presente. E quando il poeta conduce col canto nel regno delle ombre o nelle isole dei beati, egli è trasportato più dalla immaginazione che dalla fede e si rivolge più alla fantasia che alla credenza del popolo.

Il poeta opera nel campo della mitologia, non in quello della religione (in senso stretto). Si racconta che quando Timoteo si presentò all'agone di Sparta con la cetra a più di sette corde, il popolo, indignato per la novità, strappasse quelle che erano in più; ma nessuno mai disconobbe al poeta la facoltà di alterare ed ampliare a suo talento i miti divini ed eroici. Mentre le sette religiose avevano i loro testi sacri e le loro cerimonie mistiche ben determinate e immutabili, nel mito, che pure così intimamente si riannodava alla religione, il poeta godeva della più ampia libertà.

Ciò per la natura stessa del mito. Il patrimonio mitologico di un popolo è già formato quando appajono i primi documenti poetici. La prima forma poetica indipendente dal culto religioso (inni sacri) è l'epopea. Carattere comune a tutte le epopee è l'impersonalità. La figura del poeta non apparisce ancora: l'epopea è l'opera di molti e il dominio di tutto il popolo. Ciò perchè con l'epopea comincia appena l'esistenza del poeta individuo. Fino allora non v'era che un preparativo alla poesia, v'era la formazione del mito. Il popolo tutto, spinto dal naturale amore per il bello ed il fantastico, dall'istinto artistico, era condotto ad un'interpretazione poetica della natura, all'immaginazione di favole e fantasie che passavano di bocca in bocca, e che col fulgore della loro leggiadria ammaliavano le menti, dilettandole nelle ore di riposo e confortandole nei momenti di terrore.

Appunto la luce di quell'edifizio incantevole, attraendo a sè gli sguardi, lì distoglie dalle tenebre del terrore; appunto alla sua vista le labbra greche si schiudono a quel sorriso pieno di baldanza e di vita; appunto di quella luce s'illumina la grande poesia ellenica nei tre stadî di epopea jonica, di lirica dorica, di drama attico.

Il bisogno poetico del popolo non s'appaga più, nella civiltà inoltrata, di un fantasticare informe. Avviene un'organizzazione musicale, apparisce il poeta, colui che assume il còmpito di rievocare all'aspetto poetico della natura il suo popolo, mediante la sua arte musica. Ma egli non può prescindere dalle secolari tradizioni, destando nell'animo popolare visioni nuove, ottenebrando quelle che per eredità si erano trasmesse secolarmente e nelle quali rimanevano le ultime tracce dei ricordi storici. Egli anzi tempra il suo animo e si ispira unicamente a quell'atmosfera di miti che l'unisce al suo popolo, e ne trae ogni virtù poetica. E quando è divenuto coscientemente l'educatore del popolo, come nella lirica corale, trae ancora da quelle visioni l'elemento fantastico dei suoi carmi: egli evoca le figure degli eroi, dei tipi dell'ideale grandezza umana, per desumere dalla loro *sacra istoria* i suoi ammonimenti morali. E quando poi il poeta prende a cantare in onore di un nuovo dio, straniero a quel mondo splendido e sereno, in onore del dio dell'ebbrezza e dell'entusiasmo, egli torna pure a volgere senza avvedersene lo sguardo a quel mondo incantevole, e finisce anzi coll'obliare affatto il nuovo dio. Il poeta tragico, religioso per eccellenza, dipinge l'antico mito sotto un nuovo aspetto. Egli penetra coll'arte sua nell'interno di quelle figure e ne plasma la passione. Il sentimento della virtù e della viltà, della colpa umana e dell'eterna giustizia si ridesta nell'animo degli spettatori, e tutta la virtù educativa del mito opera in essi.

Il greco dunque era ben lungi dal *credere* al mito come ad esempio il cattolico crede al miracolo della Scrittura. Il poeta aveva, come ho detto, ogni facoltà di riformare il mito, di adattarlo al suo sentimento poetico e religioso, e degli dèi e degli eroi poteva parlare a suo talento. Lo stesso Eschilo non esitò a pronunziare al cospetto del popolo tutto quei versi memorabili: « Zeus è l'etra, Zeus è la terra, Zeus è il cielo, Zeus è tutto questo e quanto v'è oltre a ciò ».

Il greco sapeva bene che il contenuto del mito era una poesia,

una sacra poesia, non il racconto d'un fatto. Egli ammirava ed amava la sua forma fantastica, ma *credeva* non in essa, sibbene nella verità eterna che si adagiava in quella veste splendida.

La mitologia è la poesia preistorica. Essa aveva precorso la poesia letteraria e musicale, ne era la base e la fonte, conteneva l'embrione di tutta l'arte del popolo e i germi della sua cultura e della sua sapienza, come la civiltà primitiva tra cui si formò conteneva i germi della sua civiltà storica. La mitologia ha fatto la grandezza del popolo greco. Solo per essa e per la cultura musicale che ne derivava, trovò quel sorriso di grazia e di forza che, togliendolo alle tenebre di un pessimismo sconsolato e di un misticismo vano, ne fece il padre della poesia e l'eterno maestro dei popoli. E sarebbe bene che coloro i quali non sanno scorgere nella mitologia greca che un mero simbolismo meteorologico, fossero esclusi dallo studio dell'Ellenismo, come gli impuri dai sacrifizî.

Ed ora che abbiamo conosciuto l'essenza della mitologia e il suo significato e la sua importanza nella cultura ellenica, vediamo che cosa avvenne dei Romani quando si incontrarono con gli Alessandrini, con gli eredi di essa cultura.

I Romani non solo non avevano una cultura musicale, ma non avevano neppure una mitologia. Gli innumerevoli dèi di cui avevano popolato il cielo e che i sacerdoti registrarono negli *Indigitamenta* non avevano altro nome se non quello derivato dalla funzione speciale che si credeva compissero (1). *Educa* era la divinità che insegnava al fanciullo a mangiare, *Potina* a bere, *Cuba* lo faceva ben riposare, ecc. Tullo Ostilio elevò un tempio alla Paura e al Pallore. *Salus populi romani* divenne ben presto una divinità assai festeggiata.

Ora queste divinità rimasero mere astrazioni: non avevano forme fisse; erano rappresentate più con simboli che con immagini. Secondo Varrone, Roma rimase 170 anni senza avere statue: l'idea di erigerne nei tempî le venne di fuori. Per imitare gli Etruschi eresse sul Campidoglio quel Giove di legno tinto di cui si rinfre-

(1) Cfr. Gaston Boissier, *La religion romaine d'Auguste aux Antonins*, I, pag. 5 segg.

scava la vernice alla vigilia delle feste, per farlo apparire in tutto il suo splendore.

La religione è interamente formale e superficiale, non penetra l'animo del popolo: non è che una codificazione delle norme da seguire perchè i sacrifizi siano realmente validi a propiziare i numi.

Al contatto della civiltà greca, la religione romana non potè resistere, si fuse completamente colla ellenica.

« Io non credo », scrive Gaston Boissier (1), « che vi sia altrove un altro esempio di un mutamento così grave che si sia compiuto con sì poco rumore e che abbia incontrato minor resistenza. Esso fu stranamente favorito dal carattere medesimo della religione romana. Abbiamo veduto che ella non aveva dommi e aveva poche leggende, e che i suoi dèi, senza storia e senza figura, non erano quasi che delle astrazioni. Le favole greche non ebbero a soppiantare nulla per stabilirsi a Roma; non incontrarono che il vuoto e poterono occuparlo quasi senza che nessuno se ne avvedesse ».

E, come v'erano delle leggende ben vive riguardanti l'origine dello Stato e la fondazione di Roma, che sarebbe stato difficile per le leggende nazionali elleniche di ottenebrare o soppiantare, si trovò felicemente modo di collegare le une alle altre, ravvisando nei profughi troiani i progenitori degli eroi nazionali.

Quello che può dirsi della religione e della mitologia vale anche per la cultura musicale. La poesia e la musica greca non trovarono in Roma che il vuoto.

È notorio come la musica fosse importata in Italia dalle compagnie dionisiache dell'età alessandrina, presso a poco come tuttora le compagnie liriche italiane la importano nelle repubbliche del Sud-America. È notorio come ad imitazione dell'antica poesia greca sorgesse quella latina, artificiosa ed ibrida, che mosse di dove quella aveva terminato, dal teatro, e si volse nel momento del suo massimo splendore alla produzione di un'epopea artificiale, opera di un poeta coscientemente imitatore di una viva creazione popolare. Ed è notorio come ad imitazione dell'arte eolica e alessandrina sorgesse quella lirica e quella elegiaca che rimane anche oggi la meta ideale alle

(1) Op. cit., pag. 38.

velleità poetiche di qualche professore di letteratura in vacanze (1). Si era dunque stabilita una unione tra gli eredi della grande cultura ellenica e i Romani, una fusione delle civiltà: i Romani fecero loro il passato della storia intellettuale greca.

Ora, quando il Cristianesimo venne a disfare la base sociale dell'impero, e a far crollare con esso tutto quel mondo di visioni mitiche e poetiche, non prese ad attaccarle direttamente. Esso cominciò ad infiltrarsi nei sotterranei della vita sociale che rimanevano estranei alla luce olimpica, e di cui poco sappiamo.

La religione pagana aveva già ricevuto un colpo fatale dalla sofistica e dalla nuova filosofia. L'ingegno non si arrestava più alla contemplazione delle figure belle ed ammalianti, voleva analizzarle, ed all'analisi esse non resistevano. La parola sacrilega e lo scherno risonavano sulle labbra dei pensatori e dei poeti, una mera superstizione idolatra continuava nel popolo l'antica fede. Pullulavano sette religiose e filosofiche che si staccavano dalla fede ufficiale: l'introduzione di divinità straniere era divenuto un fatto normale.

Come uno di questi entrò nell'impero il dio dei cristiani. Egli trovò il terreno propizio da un lato nelle grandi associazioni popolari che già s'erano formate con alcuni intendimenti comuni alle congregazioni cristiane, dall'altro nelle dottrine filosofiche che già avevano elevato gli sguardi alla concezione di una divinità assoluta e di una repubblica universale. Quando gli imperatori s'avvidero che il nuovo dio non s'appagava, come gli altri stranieri, di convivere con gli antichi e di divider con essi la venerazione del popolo, ma che si

(1) La metrica dei Latini, come degli altri popoli italici fratelli (gli Umbri, ad es.) era accentuata e non quantitativa (tale sembra la metrica dell'antico verso saturnio). E sembra che la natura portasse a tal genere di metrica, proprio specialmente degli antichi Germani tra gli Indo-europei, i popoli italici, i quali adottarono quella quantitativa solo in omaggio alle leggi della musica greca, che prese il dominio assoluto sull'arte colta in Italia. Ma il popolo dovette sempre aver debole il sentimento della quantità. Infatti il volgare latino appena produsse una poesia spontanea, tornò alla metrica accentuata.

Il tentativo dei professori di letteratura di sottoporre il volgare alla metrica classica apparirebbe come una violenza contro natura fatta alla nostra lingua, se prima non rappresentasse uno di quei puerili giuochi di imitazione vani e superficiali, da far ripensare al fanciullo sul cavallo di legno, e non rivelasse il più completo malinteso della natura della metrica antica e l'assenza di ogni sentimento vivo del ritmo musicale moderno.

volgeva con una forza nuova contro di essi tutti, quando s'avvidero quindi che egli era un nemico dell'impero, quando conobbero a che i Cristiani miravano, e tentarono di sterminarli, era già tardi. La base era stata rosa silenziosamente, ed alla fine il castello luminoso dovè crollare.

Ma la grande rivoluzione s'era compiuta per un bisogno dello spirito popolare stesso, era stata preparata dalla filosofia pagana, come la Rivoluzione francese è stata preparata dai filosofi del XVIII secolo. Gli stessi Padri della Chiesa, S. Ambrogio, S. Girolamo, S. Agostino, sono imbevuti di sapienza pagana e, sebbene la rinneghino, pure ne traggono ad ogni passo la conferma delle loro sentenze. Ma la scintilla che produsse l'incendio venne dalla Palestina. La figura umile del Cristo s'oppose all'insegna dell'aquila imperiale: la simbolica della nuova fede fu presa dagli Ebrei. Ed ecco, il popolo che aveva dominato la terra, che aveva radicate nel cuore e nella memoria le leggende più fulgide e la storia più gloriosa, che possedeva gli avanzi dell'arte più sublime e della civiltà più elevata, volle ripudiare d'un tratto come un'illusione e come una menzogna tutto il suo passato, e calpestare come un cencio vecchio tutta la sua civiltà, per appropriarsi la storia e l'arida mitologia di un popolo di razza diversa e di cultura inferiore, del popolo ebraico.

Questa era un'aspirazione non meno vana di quella per cui Giuliano credette poter arrestare collo scettro la corrente della storia e ricondurla alle scaturigini. Risultò dalla lotta delle due religioni la cultura cattolica, nella quale l'antica sapienza e l'antica arte erano come meglio potevasi continuate, riversate nei nuovi dommi e illuminate della luce della nuova « rivelazione ». Una più forte decadenza intellettuale ed un maggiore oblio dell'antica sapienza venne colle invasioni di barbari, i quali ben potevano convertirsi alla fede cristiana dei romani, ma non già assimilare i resti della loro antica civiltà. Allora questa non valse più a salvare i popoli latini dal decadimento profondo. Quando si risollevarono e provarono di nuovo il bisogno di una cultura musicale, dovettero cominciare dal costruire una nuova arte.

Cominciò quindi in Francia ed in Ispagna, come tra i Germani e gli Anglosassoni, una nuova produzione mitologica, la formazione di nuovi cicli di leggende eroiche nazionali. Esse nascevano spontanee, indipendenti dalle antiche tradizioni letterarie e quindi die-

dero origine alle varie epopee e canzoni di gesta che costituiscono i primi documenti poetici delle lingue volgari. È noto come esse passassero da un popolo all'altro mediante traduzioni, ed è noto come anche in Italia destassero un'eco.

Ma la grande corrente poetica si divideva in Italia tra gli scritti religiosi che facevano capo alla cultura cattolica, e la lirica amorosa, svoltasi ad imitazione della provenzale e trovadorica per una nuova necessità. « E 'l primo che cominciò a dire sì come poeta volgare », scrive Dante (VN, XXV), « si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini ».

Una nuova mitologia nazionale, questo è importante di aver ben presente, non potè sorgere in Italia: le antiche visioni mitiche vigilavano sempre nell'ombra, impazienti di tornare a brillare. Coll'apparizione della *Comedia* esse sono già sicure dall'oblio e dalla rovina. La *Comedia* è la più gloriosa manifestazione e la più completa sintesi della cultura cattolica, di quella che, come ho detto, traeva dalla antica civiltà e dall'antica arte la sua sapienza, riversandola nei nuovi dommi e illuminandola della luce della nuova « rivelazione ». Dante è l'uomo più moderno del tempo suo, colui che per primo colse sulla bocca del popolo il linguaggio vivo, il linguaggio volgare e lo stimò degno di rappresentare la mirabile visione.

Fino allora la poesia volgare, amorosa o sacra che fosse, si contrapponeva alla letteratura latina, teologica ed umanistica, come qualche cosa di popolare e di leggero. Dante per primo, abbandonando l'antico linguaggio morto e fossilizzato, fece risonare il volgare nelle supreme sfere della poesia e del pensiero, gittando la base della nuova arte letteraria. E pure questo grande novatore, e questo ribelle all'antica tradizione linguistica, sottopose solennemente alle alte leggi dell'antica arte l'opera sua, gittando il ponte che doveva per sempre riunire la nuova letteratura italiana alle tradizioni classiche, gittando il ponte per cui gli uomini del Rinascimento dovevano tornare all'amore delle antiche visioni nazionali ed al culto aperto dell'antica arte.

Il Rinascimento è un fatto tutto italiano. Le altre nazioni avevano tutte una nuova mitologia, avevano tutte una nuova arte indipendente dall'antica, dalla quale avrebbero dovuto saper trarre e svolgere

la loro poesia nazionale: solo in Italia non s'era mai spezzata la catena della tradizione, solo l'Italia non aveva una nuova mitologia, non aveva potuto obliare le antiche visioni secolari. Col Rinascimento si ristabilisce quell'unione spirituale che aveva fuso la civiltà italica all'ellenica: esse si confondono agli occhi dei poeti e degli umanisti in una sola visione di gloria artistica e politica, che tutti amano e celebrano come italiana. E il culto dell'arte classica è, nel Rinascimento, importato dall'Italia tra i popoli *barbari*, come dall'Ellade era stato importato in Italia dagli Alessandrini.

Quando i poeti stranieri, Corneille, Racine, Shakespeare, Goethe, per tacere dei minori, si volgono alle antiche visioni classiche, per imitare gli antichi poeti ciascuno a suo modo, ma sempre collo spirito che ha animato i poeti italici, da Plauto ed Ennio a Vittorio Alfieri, fanno sempre uno strappo nella cultura italiana. Riccardo Wagner mostrò coi fatti che solo nel profondo della cultura nazionale il poeta può trovare i materiali per un edificio artistico solido e vivo.

Ora nel mezzo del Rinascimento, mentre l'imitazione pedestre dell'antica arte era l'indirizzo generale della nostra letteratura, si produsse un nuovo fenomeno che richiama necessariamente a sè l'attenzione. Parlo della Camerata fiorentina.

Fino allora le tragedie greche avevano continuato ad apparire come produzioni principalmente letterarie, e come tali erano state imitate. (Quando anche gli argomenti delle tragedie e comedie non erano ellenici, l'opera rimaneva un'imitazione di esse, come lo erano le *praetextae* e le *togatae* dei Romani.) Sebbene anche prima, fin dall'*Orfeo* del Poliziano, siano stati usati intermezzi musicali, per la prima volta allora si pensò ad un'intima partecipazione della musica al drama.

A primo aspetto potrebbe parere questa una grande e geniale innovazione, destinata a produrre una nuova e grande arte. Ciò non apparisce più a chi consideri il fenomeno più da vicino.

Esso non rappresenta già una protesta contro l'imitazione servile di moda, anzi un'esagerazione di essa. Non solo si assoggettava all'imitazione l'opera letteraria, ma si voleva assoggettare a quell'arbitraria concezione dell'antica, lo svolgimento della nuova musica polifonica che s'era formata originale e spontanea, collegata alla nuova arte cristiana e romanza. Ne risultò una produzione tutta

accademica che poteva avere qualche interesse archeologico per gli umanisti, ma che non poteva parlare in alcun modo al popolo. Claudio Monteverde, animo più musicale di Peri e di Caccini, comprese subito che non era quella la via che si apriva all'arte nuova. Ma il tentativo di una fusione logica della musica al drama era fallito. La musica prese il sopravvento non solo sulla poesia, ma anche sul senso comune. L'« opera » perdette ogni intendimento poetico. I poeti l'abbandonarono alla sua sorte. In Francia i letterati e i filosofi che pensarono un po' seriamente a rialzarne le sorti, finirono sempre con abbandonare l'impresa.

« *On ne fera jamais un bon opéra. La musique ne sait pas narrer* », scriveva Boileau a Racine. Queste parole rivelano una felice intuizione della musica e del drama. La musica era incapace di servire un vero drama: si era stereotipata su delle forme convenzionali e non sapeva liberarsene. Occorreva ancora un lungo processo di formazione. Però i grandi musicisti si appartarono dalla scena e continuarono da soli le profonde meditazioni musicali, dalle quali doveva nascere la nuova tragedia. Solo dopo l'opera sinfonica di Beethoven, come ho altrove dimostrato (1), la musica *diviene* drama. Non si giunge alla nuova tragedia per un'opera di sovrapposizione di musica al testo letterario; il drama *esce* dalla musica come qualche cosa di implicito in essa. È bene aver sempre presenti le parole con cui Riccardo Wagner definì l'opera sua: « Le gesta della musica divenute visibili ».

Come la musica comunica solo i sentimenti, non già le immagini che si presentano al poeta, perchè divenga intelligibile, bisogna che le immagini siano comunicate altrimenti; e lo sono mediante la favella e la scena, mediante una rappresentazione, mediante il drama (2).

---

(1) Cfr. *Rivista Musicale Italiana*, vol. IX.

(2) Drama (e non dra*mm*a: come panora*m*a, polite*am*a, assio*m*a, teore*m*a, ecc., di contro a dra*mm*a [il peso], pra*mm*atico, do*mm*a, ecc., chiunque abbia qualche sentimento della fonetica) significa « rappresentazione » (come ho dimostrato in *Studi italiani di filologia classica*, vol. XI), e non « azione » come ripetono non solo i critici d'arte da gazzette — *Pater, dimitte illis, non enim sciunt quid dicunt* — ma molti letterati e storici che citano il testo greco di Aristotele colle pagine dell'edizione Bekker, memori forse del detto di quei filosofi francesi che si incontrarono in Micromegas: *il faut bien citer ce qu'on ne comprend point du tout dans la langue qu'on entend le moins.*

La sinfonia di Beethoven ha generato la nuova poesia dramatica, come il ditirambo dorico generò l'antica tragedia: l'essenza della nuova tragedia rimane quella stessa della sinfonia. La produzione che più si avvicina al drama wagneriano è la sinfonia di Beethoven, come il ditirambo dorico è la forma che più essenzialmente si assomiglia alla tragedia eschilea.

Dalla musica è tornato a nascere il mito. La musica è l'arte più universalmente e più puramente umana: ella, come scrive Boileau, non sa narrare: appena viene la determinazione storica, perde istantaneamente la sua efficacia: i sentimenti che ella invece comunica con una potenza senza pari, sono gli eterni sentimenti umani. Ella esprime concentrato il sentimento della vita in cui si trovava il popolo a traverso i primi secoli di sua civiltà, quando creava, per bisogno occulto e senza avvedersene, il mito: le figure che ne escono sono quelle stesse del mito, i *tipi* dell'essere umano, gli eroi, le figure nelle quali si rappresenta l'uomo ideale, o nella cui leggenda si simbolizza l'essenza dell'umano destino, e gli iddii, le personificazioni delle forze naturali. Ciò per la natura tragica, dionisiaca della musica, la quale rispecchia tutte le sfere della vita in cui la forza, la volontà diviene oggetto.

L'Italia ha una antica mitologia nazionale che ha dato forma a tutta l'arte seguente; il poeta non può inventarne una, come non può inventare un linguaggio nuovo o un nuovo sistema musicale, perchè non può sostituire con una creazione subitanea ed arbitraria quella secolare e naturale di tutto il popolo. La visione mitica è la parte formale dell'opera, come il materiale linguistico e musicale: egli può adattarla al proprio sentimento, ma non può inventarla; egli la riceve dalla cultura nazionale, e, nel ripudiarla in qualsiasi modo, egli ripudia la cultura stessa che lo unisce al popolo.

Ma il musico italiano non può volgersi oggi alle antiche visioni mitiche, come vi si volgeva il poeta alessandrino o l'umanista. Non è una mera abitudine accademica che ridesta nella sua mente le immagini degli eroi e degli iddii. Esse si elevano come qualche cosa di realmente vivo dal seno della sua musica, per una necessità invincibile. Ma perchè il mito torni a parlare davvero al popolo, bisogna che contenga una nuova verità vivente. È la religione dell'artista che trae la nuova verità dal mito, per cui lo spirito moderno

entra nell'antico corpo e lo rianima. Solo in quanto contiene una verità morale vivente il mito ha virtù educativa, solo in quanto costituiscono un complesso di opere che parlano all'animo del popolo, le produzioni costituiscono una cultura musicale, costituiscono l'edifizio luminoso al cui aspetto si convalidano, si educano, si purificano, si coltivano le virtù morali ed intellettuali del popolo. Quanto non contribuisce a questa κάθαρσις è estraneo alla cultura musicale, è soggetto ai capricci della moda, non alle leggi della storia. L'artista che non sa compiere la più alta missione civile, quella di educare il suo popolo, non può compiere che la più indecorosa, quella di divertirlo, quella che i giullari compivano nelle corti medioevali.

Un'opera d'arte è grande e vera se rispecchia un profondo sentimento ed un'alta visione della vita, e come tale è prodotto solo di una superiore organizzazione intellettuale. Io non so chiamare un grande artista ed un genio poetico se non colui che è riuscito, con un'opera altamente musicale, a rappresentare e comunicare come sua una grande e nuova intuizione della natura ed una visione della vita umana di alta virtù educativa pel popolo, non chi riesce a divertire con un'abilità tecnica speciale, sia essa anche quella di fare dei versi o di trovar melodie. È l'interpretazione musicale e filosofica della vita l'elemento dell'artista geniale, non una riproduzione insignificante.

E forse un giorno dal popolo onde uscì Dante e Leonardo sorgerà l'eroe che saprà illuminare della luce olimpica della grande civiltà passata l'avvenire d'Italia, sorgerà il figlio delle Muse che donerà al popolo il nuovo canto atteso e invocato, un canto di fuoco e di vita, un canto di gioja e d'amore, un canto di giustizia e di forza, ed alzeranno gli Italiani verso la luce benefica di quell'arte vera gli sguardi liberi e vigorosi, resi intolleranti delle lunghe tenebre di un'arte servile e vana.

Latin sangue gentile,
sgombra da te queste dannose some,
non far idolo un nome
vano, senza soggetto.

Roma, giugno 1903.

VINCENZO TOMMASINI.

“CONSUELO„

DRAMMA LIRICO IN UN PROLOGO E TRE ATTI DI FRANCESCO CIMMINO
MUSICA DI ALFONSO RENDANO.

Il giorno 26 dello scorso marzo, quando arrivai a Stoccarda, trovai nella casella postale dell'albergo un opuscolo sulla « *Consuelo* » di Alfonso Rendano.

Dunque è proprio così, diss'io fra me; siamo in Germania, la terra classica degli *Opernführer* e di tutti gli altri *Führer* degni di una civiltà molto sviluppata. Ed ecco, io pensava, come a questo pubblico si offre il mezzo di prepararsi ad ascoltare l'opera d'arte con quanta mai più si possa certezza di non perder nulla, di tutto bene sapere e comprendere, dramma e motivi musicali. E lessi, convinto di averne, io forse più degli altri, bisogno.

La sera del 27 il pubblico del Teatro Reale di Stoccarda faceva al Rendano una dimostrazione fervida di simpatia e di stima. Non dimenticherò certo la viva emozione ch'io ne provai. Gli applausi e l'animazione della sala dicevano tutto un grande onore pel Rendano e per l'arte italiana; sì, perchè l'onore, cui era fatto segno il maestro nostro compatriota, saliva alto sino a toccare il *diapason* dell'orgoglio italiano soddisfatto.

Il successo della « *Consuelo* » fu realmente pieno e clamoroso, tanto che, contro ogni consuetudine nei teatri tedeschi, l'opera fu ripetuta la sera successiva (1).

---

(1) La seconda scena tedesca, che ha accolto l'opera del Rendano, è stata quella di Mannheim, dove essa fu rappresentata il 21 maggio u. s. con esito eguale al precedente.

E raccogliendo poco dopo mentalmente le mie impressioni, io sentiva di avere ben chiare e vive in me, oltre quelle dell'ultima « *Consuelo* », ancora le sensazioni ricevute da altre opere scritte su lo stesso soggetto; anzi il confronto inevitabile aveva per me dello strano. Possibile che *Consuelo* non lasci più pace a questi nostri compositori? O che ci dobbiamo proprio ritornar sopra ai casi tante e tante volte discussi, per quanto non pubblicamente, con alcuni di loro?

Poichè molto mi aveva, anche per lo addietro, fatto pensare il romanzo di Giorgio Sand e la possibil forma che esso avrebbe consentito come dramma lirico, quando, tra altro, alcuni anni or sono, il caso volle che io dovessi occuparmi di due opere presentate a un pubblico concorso, le quali trattavano questo medesimo argomento. È passato del tempo: la forma e sopra tutto l'estensione dei libretti vidi più o meno diversa, sebbene di uno rammento che era molto affine a quello del Cimmino; e però i dubbi, che pure allora io aveva, e che una rappresentazione mi confermò, sull'adattabilità efficace di « *Consuelo* » alla scena lirica, non si sono per anco dileguati. Al contrario, io anzi continuo a credere che questo non sia ciò che si dice un buon soggetto per un'*opera*. Alcuni potranno sorridere, altri magari offendersene; ma, quanto a me, ritengo che, per gl'intenti della musica, il romanzo di Giorgio Sand manchi di sincerità poetica e di forza passionale.

L'affetto di Alberto, concepito per una bimba e convertitosi in amore potente quando egli la rivede, dopo molti anni, divenuta donna, ci persuade forse nel romanzo, sebbene poco ci commuova, ma resta cosa pallida e inefficace sulla scena. Di qui un mondo di conseguenze quanto al dato di fatto più importante.

Le pagine della Sand sono altrettanto vive e fantastiche, quanto sono antiteatrali. Essa scrive giorno per giorno il suo capitolo, un inno quasi costante alla vita d'artista e alla potenza liberatrice della musica personificata in Consuelo. — È per ciò forse che il romanzo si ritiene argomento atto a ricevere il bel ricamo della musica? Se il poeta ed il compositore hanno inteso questo, io chino il capo e mi tacio. Ma se un'altra è la ragione della loro scelta, allora provo a spiegarmi.

« *Consuelo* » ci presenta una successione di quadri, il cui raccordo la stessa scrittrice non ebbe sempre facile e naturale, o pur solo pre-

sente, e che però è indispensabile, sopra tutto in un'azione scenica. Mancando questa linea fibrata del dramma, l'azione, vivace e colorita nel romanzo, si fa smorta sulla scena. Essa è costretta, colma e pur sempre mancante di narrazione, a presentare delle figure di cera. Che poi due personaggi siano cultori del canto; che l'arte schietta e sentita, l'arte vera del popolo artista, venga contrapposta alla vana e fredda pratica de' virtuosi; che l'esaltazione di questo artista, come idea fondamentale del romanzo, probabilmente addivenga pel musicista lirico l'ammaliatrice, l'inspiratrice fortunata, sta bene. Ciò avrebbe potuto occhieggiarsi un tempo nella così detta *opera dei numeri*; ma oggi, la Dio mercè, a nulla giova. E poi a tali specie di caratteri, a tali misteriose nature, a queste tragedie dei cuori che amano, nella solitudine o nella crapula, oltre l'arte e, più che l'arte, la vita, una azione scenica esige che si elevino passioni intense e forti contrasti. Bisognerebbe che il fuoco della passione consumasse queste anime streme: ma il fuoco di Alberto è una forma di demenza, una malattia; e la passione degli altri, un capriccio o una perfidia che passa. Non v'ha quindi stoffa per la musica in « *Consuelo* », come non ve ne ha nel *Re Lear*.

Giorgio Sand scrisse il suo romanzo sotto l'incubo della necessità giornalistica. Col pretesto della pittura de' costumi, sia la vita veneziana o quella della nobiltà boema o della corte d'Austria nel secolo XVIII — quadri mossi e magnifici sempre — la scrittrice interessa ed acuisce il soggetto in quelle ampie e brillanti maniere, le quali sfuggono essenzialmente al riduttore drammatico o che, se sbocconcellate qua e là, vieppiù esanimano la scena e le sue figure.

Al librettista rimane, per tal modo, il tenue filo del dramma lirico, che si limita a poco, ed ha, così ridotto, trama fredda e confusa. Sono le medesime circostanze, i medesimi fatti, che nel romanzo interessano e nel dramma si isolano in quadri di meschino valore; e sono essi medesimi, che sperdono il carattere intimo dell'azione e ci fanno dimenticare il suo nesso.

Ancora: per le descrizioni della Sand, e per esse sopra tutto, noi comprendiamo e gustiamo molti fatti e massimamente il grandeggiare della passione di Alberto; è un continuo lavoro di suggestione di cui sentiamo l'influsso potente; i luoghi, il contorno, la pittura del paesaggio, della casa ospitale, tutto tratteggia e si riflette sui personaggi

e gli avvenimenti. Nel dramma le nostre impressioni sono ricevute a sbalzi, e non può essere altrimenti — l'azione è troppo vasta —; per cui non si rannodano naturalmente, vale a dire con efficacia.

Ma il dramma, se manca di questa continuità di nesso, di questa rete determinativa dei suoi incidenti, langue di necessità; troppe sono le soste e il suo interesse scompare.

Il testo, in conseguenza, va come intricandosi attorno a un quadro, cui più d'una scritta sarebbe necessaria; e in queste condizioni non ci meraviglia che anch'esso manchi quasi affatto di vita naturale e drammatica.

Tal'è del soggetto di « *Consuelo* » ridotto a forma drammatica dal Cimmino, nella questione specifica della sua potenzialità lirico-musicale.

Il Rendano ha certamente conosciuto le debolezze del libretto, che io non starò ad enumerare; ma lo ha, ciò non ostante, impressionato, lui artista nell'anima, la figura emotiva e strana d'Alberto — una concezione fantastica del romanticismo francese, ardita e viva un tempo, come oggidì quasi indifferente, quasi sinistra e urtante per noi —; lo ha impressionato la dolce e poetica Consuelo, l'anima pura e pietosa che lotta contro la passione volgare; lo ha sedotto il quadro gentile di caratteri e di costumi, in cui prendon forma squisite sensazioni d'artisti; lo ha conquiso quell'arco di fantasmi immaginosi, che si disegna in ogni opera romantica e che ha messo più volte l'una accanto all'altra, con esito splendidissimo, la poesia francese e l'opera italiana.

Ora nell'arco fantastico della « *Consuelo* » vi è troppo di sentimentale e di notturno, troppo direi quasi di repulsivo pel nostro senso delicato, perchè un'*opera*, e specialmente un'opera lirica, non debba risentirsene. D'altra parte, per quanto l'essere tale carattere predominante un poco mitigato nell'opera, possa sembrare per essa un vantaggio, ciò influisce tuttavia a scemare in noi il suo potere suggestivo.

Questa minore intensità d'efficacia è in ispecial modo sensibile nelle scene che ritraggono l'ambiente in cui vive Alberto. Noi sentiamo che ci occorrerebbe uno sguardo più penetrante nelle circostanze

della vita esteriore di costui e sopra tutto nella sua anima: sentiamo cioè deficenze parallele nella poesia e nella musica. Certamente gli sforzi del compositore sono stati nobilissimi ed hanno anche, in parte, raggiunto lo scopo. Egli non avrà avuto un'idea precisa del fondo psicologico d'Alberto, nè la voluta ampia libertà di tratteggiarlo, schiavo ancora com'egli è di pregiudizî e convenzioni, che dimezzano, inceppano la potenza espressiva della musica. Non di meno è pur giusto riconoscere che, nei limiti di una forma d'arte fatalmente angusti, il misticismo dell'allucinato Alberto, la fierezza triste e nebulosa con che egli tormenta la sua esistenza, il suo morboso delirio e deliquio, hanno discretamente eccitata la fantasia del musicista e talora offerto materia a quadri ardenti di poesia e di sentimento drammatico. Egli ha tentato di contrapporvi le miti, ingenue e pietose note di Consuelo; note che, provocate dallo stupore incombente e dal parossismo di una lotta generosa e crudele, vanno ad infrangersi contro la impotente doglianza del sentimento umano avversato, contro una spaventevole mania di fuggire la persecutrice realtà e, in questo mezzo, raggiungono spesso un notevole grado di efficacia tragica.

Se non che, in tal caso, quanto è scolpita l'espressione dello stato d'animo di Alberto, nell'impeto del suo dolore e del suo affetto, altrettanto è povero, è debole, e vagamente mischiato e trascendentale, come una piana formula di lirismo vecchio, il sentimento di compassione, che far dovrebbe di Consuelo un'eroina ardita, una indagatrice amorosa dei misteri d'Alberto, tutta intenta a sapere della sua occulta esistenza e de' suoi dolori, a consolarlo, a portare qualche fiammata di luce vivida nella sua demenza ed a trarlo dal suo cupo delirio.

A tali espressioni non sovviene del tutto la musica, dispersa non di rado in vane prolissità e nei confusi malefatti del testo.

Nè più determinato è riuscito il rapporto drammatico fra Consuelo ed Anzoleto, benchè la scena del secondo atto, che lo accentua, abbia musicalmente un progresso efficace. Qui la passione che doveva erompere fremente dall'anima meridionale, in contrasto col dubbio, coll'estasi contemplativa di una visione notturna, col profondo turbamento di un incosciente che crede già verità il sogno della sua vita, questa passione si trascina fra gl'infingimenti più puerili e si consuma, temprata e lenta, in un pezzo di musica al pianoforte.

Ma come! Nel momento in cui il maggiore strazio pervade questi esseri, l'uno lì presso la rovina del suo amore, l'altro il cui sogno riceve un colpo così violento — la improvvisa comparsa di Anzoleto in questa avventura decisiva della lor sorte — come possono il poeta ed il musicista aver creduto all' effetto suggestivo, all' interesse di una così prolissa forma convenzionale di musica da camera? O non è stato piuttosto il futile gesto di una voga recente, un modello *dernier cri*, che li ha allettati invece che dissuaderli entrambi?

Che se questo pezzo, similmente conchiuso al par degli altri, deve pur considerarsi la preparazione del quadro drammatico consecutivo, oh non è egli certo che possiede il vigore, la densità, l'irruenza flammea che ci aspettavamo a buon dritto. Nè anche un progresso reale egli ci offre in fatti, ma solo una tarda e lunga diminuzione d'efficacia sino alla fine, la quale non ha valor scenico, perchè non risolve ma spezza violentemente la situazione, rimasta così in potere di un brano perorativo orchestrale, quasi più muto per noi che la scena stessa.

Il raccordo fra le passioni predominanti ha dovuto ancora soffrire per la scomparsa inesplicata di Corilla ed Anzoleto. Forse non si poteva altrimenti, visto che l'azione è fin troppo prolungata così. Ma per aver taciuto alcune circostanze essenziali e averne passate altre con un rapido cenno di sfuggita — mentre si è insistito su talune proprio inutili — francamente la connessione fra l'esistenza di Consuelo e quella d'Alberto, troncata già e ripresa con la venuta di Cristiano al castello di Rosswald, riesce innaturale e forzata, e non può riflettersi viva di tutta passione, nè colorire con interesse ricordevole la scena della morte di Alberto.

Già, oltre la vastità, il difetto capitale di questo dramma consiste appunto nell'isolamento in cui restano i quadri singoli o le scene, quasi spinte a ordinarsi in una successività obbligata, mancante di vita organica e di rifrazione.

Il soggetto di « *Consuelo* » parrebbe dunque escludere la possibilità di una rappresentazione scenica chiara e immediatamente intelligibile. La forma istessa del libretto ha contribuito non poco a mettere in certo imbarazzo il compositore che abbia, come ha il Rendano — quantunque non sempre gli piaccia mostrarlo — vivo il sentimento della musica moderna. Il librettista non sa nè vuole che i

piccoli o grandi pezzi chiusi più usati e stantii, e l'arte sua è così smunta e fiacca come quella del più umile verseggiatore. È peccato che nelle sue stesse convinzioni il musicista non trovi tanta forza da far dimenticare le debolezze del testo. È un conflitto veramente penoso. Egli si trova fra le morse di un tremendo dilemma e si sforza di uscirne, lottando disperatamente tra il vecchio e il nuovo; il che produce quel contrasto di stili, che va dall'*aria* al *motivo tematico*. Or questo procedimento involve una mera cabala ed ha per risultato un eterno equivoco.

L'opera del Rendano è così, contro la costui voglia, della specie anfibia. Il compositore non vuol essere antico e non sa risolversi ad essere arditamente moderno. Essere solo un moderno armonista tra mezzo a vecchie pastoie di forma, che vuol dire? Accettare qualcoserella dell'arte innovata, ma con le debite riserve; essere cauti ed impiegarne solo quel tanto che fa per gli stomachi italiani..... Mi perdoni l'amico maestro, io glielo dico proprio sinceramente, questo è un ben misero calcolo; non è cosa degna di lui, del suo ingegno.

Ma un uomo che si prefigge l'arduo compito di scriver la musica per un'azione drammatica imbastita con tali coefficienti strani, e riesce a raccogliervi un interesse continuato, dà una prova non dubbia di valore.

Il Rendano, non più giovine, è alla sua prima opera. Come compositore di musica da camera, sappiamo a bastanza di lui: ora egli si rivela sotto un aspetto nuovo, in un campo d'attività che non ha virtualmente rapporti colle esperienze anteriori e che, in loro confronto suscita nel volgo diffidenze forse legittime; questo a cinquanta anni, mediante un'opera scritta con entusiasmo, ma pensata, degna di quest'età, astraente dai metodi comuni ai maestri dell' italiano realismo.

Io ammiro anzi tutta la serietà del compositore e la sua coscienza, che è stata messa a ben difficile prova, e gli dirò senza ambagi che i difetti di un primo lavoro melodrammatico neppure lui li ha evitati; anzi, che, oltre al non poterli nascondere, egli li mette da cima a fondo in una luce evidente.

Primo fra gli altri la tendenza a dir troppo e ad insister troppo nelle cose dette. Anche al Rendano il senso della misura e della proporzione è sfuggito. Nella « *Consuelo* » vi sono pagine lunghe e dense a base di ripetizioni, che sminuiscono l'efficacia dei pezzi compresivi, come ad esempio, il coro popolare del Prologo, l'aria alquanto stentata e artificiosa di Corilla, la prima scena al *Castello dei Giganti*, imbottita di episodi e racconti inutili come le altre di questa monotona residenza; la canzone di Sdenko, la scena dell'atto secondo al pianoforte, pregiudicata anche dal ripetersi di un espediente già vecchio e dal precedente *a solo* per violino sulla scena.

Ma v'ha di più. La musica del Rendano, almeno in gran parte, non è per sua natura orchestrale o vocale; essa porta i caratteri, le traccie della sua derivazione pianistica. Le voci e l'orchestra possono bene accoglierla — non sempre però — e talora anche renderla con effetto smagliante; ma la *banda* poi no; questa ne tradisce subito la specie, svisandola per giunta, anche quando possa restare intonata, ciò che, nel caso nostro, parmi difficile. Una tale circostanza, che non è già mera ipotesi, peggiora le condizioni effettuali della musica stessa, che in qualche punto si snatura e si sforza per essere ciò che non può essere.

Di queste forti contraddizioni dinamiche non gliene tacerò una, che pare di poco momento, ma che è forse la più stridente ad un tempo: il duettino fra Consuelo ed Anzoleto nel Prologo.

Al compositore poi è specialmente mancata la visione di un tutto stilistico, armonizzante per omogeneità fra effetti ideali e reali. Non il suo sapere di armonista e d'istrumentatore, ma parecchie delle sue forme arcaiche noi abbiamo già da un pezzo salutate come cose morte. Ha pur egli forse sognato la famosa combinazione del tipo gotico e del tipo latino, con cui il Wagner stesso, in un momento di poca sincerità artistica, pretese catechizzare le turbe di Bologna e d'Italia? E, d'altra parte, poteva egli dimenticare il consiglio e l'incoraggiamento del suo protettore, il Rossini? Ma quale d'ogni ibridismo l'effetto è solo esteriorità e lustra, tale è il risultato del recente saggio di combinazione del Rendano: di sotto, intimamente, resta ben poco, e ciò che resta è per di più riflesso. E nel tipo gotico egli ha realmente trovato la sua maggior consolazione, quella di un fine cesellatore musicale: ma è stata troppa. Non gl'Italiani d'oggidì sanno più di Ros-

sini, nè come sia stato scritto il terzo atto del *Conte Ory*. Così anche il Rendano, eccessivamente preoccupato delle particolarità, ha perduto di vista l'insieme e forse ha abusato di mezzi stranamente acuiti, per colpire col trucco delle prime, trascurando la naturale, ampia e ben più significante linea del secondo. Questo, a parte le teorie, è certamente l'effetto; ma per ciò Rossini oggi non approverebbe Rendano.

Considerate così alcune fra le principali preoccupazioni fin troppo visibili nel compositore, il procedimento che da esse deriva si fa sistematico e presto si scopre che vi convergono altri caratteri, altre modalità di composizione. Gli uni e le altre si possono riassumere in un amalgama di stili riflessi da cultura. Ora l'opera d'arte, anzichè il prodotto di questa riflessione, è quello dell'incoscienza, della pura e bella incoscienza che immagina e sente senza preconcezioni.

Nella « *Consuelo* » librettista e compositore hanno fatalmente accettato il vincolo che legava entrambi or a questa or a quella convenzione, e si sono illusi di compensarsi delle strette dell'una nelle morse dell'altra, sagrificando ad amendue e non badando che la loro individualità così non doveva più vivere nè anche come scintilla sotto la cenere. La composizione del Rendano, in ispecial modo, dice evidentemente che egli ha fissato la forma in precedenza, che egli non potrebbe innoltrarsi se non si sentisse di continuo appoggiato a quella. Ora, come questa forma circonchiusa può benissimo convenire ad un componimento musicale lirico, epico o descrittivo, così disconviene totalmente alla musica drammatica, perchè inceppa la sua naturalezza d'espressione. La musica drammatica anela a grande libertà, e nel formalismo, specie se gretto, in cui l'espressione vorrebbe essere incastonata, essa vede il peggior nemico della sua efficacia. Noi ci sentiamo quindi turbati quando c'incontriamo in tali forme chiuse e in precedenza fissate, non tanto perchè il compositore ci distrae dall'azione per richiamare il nostro interesse sensitivo sopra qualcuna delle sue soste ridotte a semplici formule, sia pure con fare ingegnoso, quanto invece perchè egli ci svela tutto il sostegno della sua intenzione calcolata accademicamente, in faccia al dramma, sopra il piccino diletto dei suoi mezzi d'azione.

Così, oltre quello cui s'è già accennato e prescindendo da intempestivi racconti, il compositore ci ammanisce troppi pezzi d'occasione in se stessi delineati e finiti: arie, canzoni, piccoli concertati, cori,

danze, componimenti descrittivi: quando sarà il temporale, la laguna di Venezia a notte, l'intermezzo contemplativo, la perorazione obbligata; quando il delirio d'Alberto o l'occhio suo ardente e melanconico fissato in Consuelo, che diventano una fantasia per violino solo o un notturno orchestrale di colorito Chopiniano. Come si vede, ci è veramente, oltre che pletora, la tema quasi di non riescire a vuotare il sacco; ci è, dico, la propria e vera preconcezione di servire, un per uno, i piatti più sicuri pei diversi gusti ed appetiti.

Forse ciò è avvenuto involontariamente o in seguito a soverchia concentrazione o pel troppo tempo passato sulla sua opera, ma pare almeno a me che il Rendano si sia messo al punto di vista, che caratterizza il compositore teatrale del periodo di mezzo, fra Rossini e Wagner. Quell'uomo pratico e dabbene che lo approverà chinando dignitosamente il capo, malgrado tutto, non merita fede. È un gran pezzo che si attende questo onniconciliante riformatore, questo Messia predicato, promesso dalla critica d'arte italiana; ma si può star sicuri che, a meno che non si tratti di uno scherzo, esso non verrà mai.

Quando tuttavia mi si chieda se, nell'interno di questi suoi pezzi musicali, il Rendano abbia lavorato da artista, allora io rispondo che egli ha dimostrato, come pochi sogliono in Italia, con quanta onesta coscienza si possa al dì d'oggi, per dir così, tastare il polso all'opera.

Presentemente la questione dello scriver musica con efficacia specifica teatrale è delle più ingarbugliate. Anzi tutto questa efficacia particolare, pel musicista assoluto, è come che non esista. Egli domanda ovunque un valore musicale, così per la parte dell'idealità come per quella della tecnica, e forse propende per questa. Egli esagera e non s'accorge che l'opera, appunto perchè interessa in modo così proteiforme la facoltà sensitiva dell'uditore, non può ammettere, per la musica, che un'importanza proporzionale a quella delle altre arti, che nell'opera stessa convergono il loro effetto. La ricerca microscopica del valore musicale non pare possibile che a danno dell'effetto scenico. La nostra mente e la nostra facoltà sensitiva, le quali vivono di un lavoro di mutua compensazione, non resisterebbero ad eccitamenti così molteplici, se tutti egualmente forti; e noi

saremmo costretti ad accordare il nostro interesse quando all'uno quando all'altro effetto disgiuntamente; perchè se ci proponessimo di attendere a tutti insieme, lo sforzo che dovremmo fare sarebbe punito con la deficienza d'impressione in realtà confusa e coll'esaurimento della nostra facoltà di recezione. I più grandi musicisti sentirono naturalmente il vantaggio di un'importanza relativa nella musica teatrale, ed è questo equilibrio istintivo fra le diverse facoltà, che rende le loro opere efficaci.

D'altra parte, la musica di alcuni operisti d'oggidì, in ispecie italiani, ha rinunciato tanto alla sua funzione qualitativa, da apparire quale un mero accessorio. L'essenziale per essi è una situazione; la musica agisce per conto suo, come la pittura impressionista, cioè solo indirettamente. Essi disturbano anche più dei primi, perchè della musica, nell'opera, ne fanno un'aggiunta, una frangia inutile. Ciò che più li preoccupa è il *libretto;* il difficile sta nello scegliere il libretto.

C'è stato un periodo in cui gli operisti, e gli altri compositori tutti che volevano un' espressione moderna e accentuata, rifacevano del Wagner autentico: essi, nella musica, rincorrevano più l'efficacia dell'idealità passionata; l'arte pareva ad essi, dopo tutto, una grande, infinita poesia e, come tale, essi chiedevano che fosse sentita. Da qualche anno a questa parte, in ispecie dopo il notevole consumo che s'è fatto di musica pura, e di tale ancora ch'è, in gran parte, una combinazione di effetti esteriori, giuochi d'orchestra, saggi della sua capacità descrittiva, della sua dinamica; dopo il molto studiar che si fa l'opere dei classici, corrette, nitide, in cui ogni nota è a posto ed ha il suo valore e la sua propria espressione; dopo una cultura musicale, la cui base è lo studio del pianoforte, una cultura Mendelssohniana non tanto per il contenuto quanto per la specie, è subentrata nei musicisti migliori la preoccupazione di mostrarsi abili ed eruditi, di essere esatti, di rivelare molto acuito il senso della modulazione, della nitidezza e del rilievo di ogni particolarità.

La nuova coltura, per certo molto più positiva, che procede intransigente, ma a modo suo, da Gian Sebastiano Bach, ci ha rimesso nel senso dell'espressione, della grande melodia. Essa si giova più della mente che dell'immaginazione; si contenta di pensieri meditati, ricercati con scienza e pazienza, di note ben chiare e precise in qualità e quantità, nè una di più nè una di meno; grande è il rigore

che tiene a freno l'espressione; essa deve essere riserbata, composta, come quella di persone bene educate. Mentre prima la musica tedesca, profonda, squisita di sentimento in Beethoven, Schumann e Wagner, restava l'influsso unico e supremo, ora è in moda un'altra vaghezza, che fa meno consumo di energia sentimentale, che si concentra nel periodo musicale preciso e terso, elegante ed asciutto, liscio e signorile, una musica irreprensibile, derivata da studio accurato, dall'arte di ben fare con correttezza e convenienza, una musica inglese. E i musicisti italiani che si dicono i migliori, gli assoluti musicisti, voi li vedete divenuti esatti, rigidi, elegantemente glaciali: essi compongono proprio *like a gentleman*.

Ma poi dagli istrumentalisti d'ogni paese che — meno alcuni geniali di Germania — compongono su per giù tutti all'inglese — ormai diremo così per intenderci brevemente — questa maniera minaccia di invadere il campo dell'opera. Veramente dei tentativi di questa sorta si sono verificati di già: per limitarmi ai recenti, p. e., mediante alcune opere di Saint-Säens, che anche lo Tschaikowsky dichiarava prodotti di abilità, gusto e cognizioni.

Ora la musica d'opera del Saint-Säens, è nella specie, affine a quella del Rendano, e la « *Consuelo* » di questi è il saggio del comporre nitido e forbito, a cui io ho testè accennato. Dopo tutto, esso resta a provare i risultati di una fina coltura, essenzialmente pianistica; è interessante in astratto e alquanto compassato pel teatro, con un'orchestra, una scena e sopra tutto delle voci: rimane il riflesso di una mente coltivata sulla musica assoluta, su opere di buon gusto, ed ha certamente molti pregi, pur essendo deficiente di potenza oggettiva e di fascino.

Il citato duetto fra Consuelo ed Anzoleto e gli altri pezzi d'assieme — intendo il quartetto del primo ed il quintetto del secondo atto — sono, a questo proposito, le pagine più persuasive, la cui mancanza d'effetto si deve appunto al nessun carattere vocale e specificamente teatrale della musica. Là le voci, abbandonate a se medesime, nè anche possono, in causa della loro disposizione, fondersi in un tutto armonico intonato, in quanto i suoni non hanno tempo di impostarsi e vibrare in un accordo determinato, che già debbono passare a formarne uno differente; qui è il disegno stesso, le sue evolute che, a parte la modulazione, costituiscono per lor natura un in-

sieme di carattere più istrumentale che vocale. È musica astratta, ma non è una bella astrazione.

Si osservino pure le altre liriche o gli stessi pezzi istrumentali, e non ci vorrà molto a convincersi della loro origine vera e delle loro tendenze effettuali. Certo, è pur sempre il compositore lirico e sinfonico che si manifesta, a preferenza del compositore drammatico. In quest'ordine di idee, buoni pezzi, a mio avviso, sono i cori e sopra tutto l'ultimo coro, per verità intonato all'ambiente e che, specie nel ritornello delle voci di donna sole, raggiunge un singolare ed attraentissimo effetto. La scena se ne colorisce tutta e bisogna riconoscere al compositore l'eccellenza della sua trovata.

Io non nego che il Rendano si riveli musicista drammatico in parecchi luoghi dell' opera sua e specialmente quand'egli si giovi di motivi orchestrali come ammonimenti, ricordi, forme evolutive di temi e di ciò che diremo, in breve, dinamica orchestrale, o fa che il colloquio, le figurazioni degli strumenti assistano il dialogo de' personaggi. Francamente, in alcuni punti reca perfino sorpresa che il pianista Rendano, nel suo primo saggio di musica drammatica, abbia così efficacemente dipinto e sia stato così vero padrone della scena. Fra i rilievi di un lavoro sempre nitidamente ordito e che armonicamente pecca solo per soverchio impiego di accordi diminuiti e per qualche altro luogo comune, vi hanno, specialmente nel secondo atto, brani di musica forte ed impressiva. Oltre a ciò si deve onestamente constatare che il senso, il colorito drammatico, là dove è reperibile, emana da arte vera, che sostiene scene e situazioni con giuste differenze di carattere, dal Prologo, dove la scena è a Venezia, al triste castello della Boemia e al terrifico rifugio d'Alberto. Allora tipi ed episodî, soggetti ed incidenti di pezzi descrittivi si raccolgono nella impronta di una mano felice. Se il Rendano, meno tenero di parecchia stoffa musicale inutile, condensasse di tra le sue prolissità, guadagnerebbe probabilmente alla sua « *Consuelo* » un'efficacia orchestrale e drammatica, che solo poche fra le opere italiane recenti potrebbero contenderle. Il momento psicologico, in questa orchestra, diverrebbe di tanto più intensivo se vi lavorassero elementi tecnici in minor numero, vi fosse più energia plastica ne' disegni, fors'anco meno equivoci sulla potenzialità di certi istrumenti e, sopra tutto, più concreta oggettività, vale a dire meno musica assoluta.

Ma il Rendano è di quelli che sanno scrivere la musica: egli è nitido, purgato e terso. Anche i figli d'Albione detestano la musica che pute di birra; però sono là tutti intenti, affannosamente intenti a comporre sinfonie, oratorî, cantate ed *ouvertures* per i loro *festivals;* e l'opera, intanto, essi non son capaci di vederla nè anche in fondo a un miserabile bicchiere di wisky.

Faccio però anzi tutto una distinzione. Che il Rendano possegga una vena di musicista originale, nessuno potrà sostenere: nè le sue melodie, nè la lor veste armonica tradiscono una concezione e un gusto personale; la sua musica manca — difetto generale oggidì — di tipo. Ma egli ha facile e morbida l'ispirazione, la segue sinceramente, naturalmente, più nel momento in cui vi applica il colorito armonico che quando ne esplichi il disegno, e riesce bene spesso ad una melodia efficace, che si giova di tutto l'effetto di sonorità necessario. Egli sa esprimersi, sa eccitare le nostre sensazioni e commuovere. Perciò il Prologo, che, fra parentesi, è la parte più interessante dell'opera, ha singolari attrattive; l'atto secondo, dalla comparsa di Alberto, è tutto una musica sentita ne' momenti passionali, e la scena della costui morte — per quanto convenzionale — non manca musicalmente, anzi melodicamente, di certa impressività. Ora, l'espressione, come dissi, è tanto più colpita e piacevole quanto è più prominente il suo carattere lirico. Negli effetti drammatici a forti tinte il compositore non riesce così bene; quantunque egli maneggi spesso un materiale ricco a dovizia, questo non è della specie da tradursi in intensivo e subitaneo effetto. E, siano istrumentali figure o potenti individualità armoniche, egli si giova certo di fini combinazioni, ha la coscienza del necessario, ha sentimento, compostezza e lucidità di fattura, ma gli manca la sensazione suprema del furor tragico, che della passione fa la reale dominatrice della scena. Nel coinvolto e strano procedere della modulazione si raccoglie di sovente tale interesse musicale astratto, che denota un intelligente cultore dell'arte; e però troppo di rado si annuncia un'anima che viva e s'agiti; la sua musica è sempre più graziosa che profonda.

Tale difetto è tanto più sensibile nella scena finale del secondo atto, allorchè Alberto, col morso della gelosia, sente l'abbandono di

Consuelo e il dramma giunge al suo punto culminante. Ma la stessa scena, ad esempio, in cui Corilla, la bella seduttrice di Anzoleto, avvelena l'anima di Consuelo, è una di queste fredde, mancate intenzioni.

Forse ancora la grande tristezza incombente su tutta l'azione ha reso o impossibile o poco efficace il contrasto o l'inasprimento drammatico; giacchè in questo ambiente musicale e morale tutto a base di esasperazioni, di allucinazioni e proteste, di lamenti e terrori della umana psiche in lotta con un destino misterioso, anche la forte situazione drammatica finisce per aver poca presa, poco rilievo; e così la pittura musicale inclina a languire fra troppo contorno di violenze e di accasciamenti.

A parte le corodie, che si trovano a' punti estremi e son troppo isolate e affatto prive di necessità, un po' di ristoro si sarebbe potuto avere, e con maggior coerenza, in alcune canzoni; ma fatalmente anche queste son tutte melanconiche, tutte in modo minore; e ciò per lo meno non era necessario.

Una cosa pertanto è evidente: il Rendano è stato così dominato, affascinato dal proprio soggetto, che non ha voluto rinunziare a nessuna delle sue attrattive. Or bene, queste si confondono troppo in una sola specie, in un solo stato d'anima: l'eterno compianto, l'eterna elegia a una esistenza infelice, pazzesca e pur sempre compassionevole. Compassione e consolazione sono ottime cose senza dubbio, ma lo insistervi del continuo, in un'opera, atto per atto e quasi scena per scena, è quanto basta a sfidare la resistenza più provata. Se non che è realmente fatale che il compositore della « *Consuelo* » sia stato trascinato ad addentrarsi così in ogni incidente tetro del dramma e a prefiggersene una minuscola illustrazione. Tutto ciò può essere interessante, è anzi interessantissimo e bello nel romanzo, che, oltre tutto, conserva sempre una certa potenzialità distraente; ma in una azione scenica e nell'opera in ispecie no; al musicista necessita, più che ad altri, una certa proporzione nella scelta; gli necessita il coraggio, anzi il tatto di rinunziare.

È fatale, ma è così; e non per la prima volta io veggo un'opera su « *Consuelo* » elaborata in questo modo, con molto entusiasmo per tanti episodî e splendide pagine del romanzo, troppo facili a diventare inopportuni affastellamenti sulla scena.

*
* *

Che nella composizione della sua opera il Rendano sia stato guidato da criterî egualmente chiari, in quanto siano riferibili alle sue finalità ideali e all'impiego dei mezzi tecnici, io non posso ammettere. Egli è di quei musicisti serî e coltivati, che hanno assoluta fiducia nel valore della musica, e quando di questa siano soddisfatti, poco loro cale, sembra, quale indirizzo, quale aspetto prenderà l'opera d'arte nella sua interezza. Essi si fanno un'idea molto sommaria e vaga dell'opera moderna; sentono ancor troppo il valore della modernità nel piccolo, ristretto circolo della tecnica musicale e s'industriano a conseguirla: domani spezzeranno probabilmente il pane della loro scienza sul desco di quel librettista, che presenterà ad essi un soggetto più o meno possibile secondo il lor gusto. Ma dell'importanza di certi dati capitali nella configurazione dell'opera moderna essi non conoscono che un riflesso esteriore: in genere poi il musicista italiano non ha l'attitudine necessaria per penetrare l'ossatura del dramma musicale, taci poi lo spirito. Egli s'è contentato di alcune impressioni e su quelle magari ha preteso di fondare una scuola. Ha sentito il motivo tematico e gli è parso che il ricordare periodicamente una melodia, una frase o anche una sola battuta nell'orchestra, sia espediente plausibile, atto anzi a conseguire la desiderata unità di condotta. Egli non ha mica considerato la vita organica di questo motivo nel corpo dell'opera, ma solo la sua apparenza esteriore costituita da ripetizioni. D'altra parte simile conoscenza, presa superficialmente e in fretta, non lo ha potuto rassicurare: egli non dispone che di un effetto esterno. E allora egli si è trovato incerto sul modo di procedere: ha ricordato di quando in quando le sue forme stabili e s'è affidato a quelle, non dimenticando che, ad imprimere certo senso di modernità al proprio lavoro, c'è sempre, ancorchè la melodia non sia originale, il colorito armonico, l'istrumentazione e quel ricordo di temi; ciò per far credere che, dopo tutto, egli può entrare nella classe dei compositori avanzati o, fors'anche meglio, dei secessionisti.

Anche il Rendano ha dato importanza di semplice ricordo a certe idee musicali o a combinazioni armoniche, e le ha incastonate qua e là, dove per esse propriamente non c'è che l'effetto momentaneo di

una pallida citazione. Ma sopra tutto poi egli ha creato a questi ricordi un ambiente di forme, che non è nè vecchio nè nuovo. Questo è precisamente il risultato del più superficiale spirito d'osservazione sui processi dell'opera moderna. La rievocazione di questi temi è esatta e a suo giusto luogo; in mezzo a molte particolarità ingegnose, qualcun d'essi colpisce il carattere o l'episodio determinato; tutto ciò però, bisogna confessarlo, a parte l'incompatibilità degli arcaismi coi quali vorrebbe essere amalgamato, è ben lungi da formare ciò che, in una parola, si dice uno stile.

Riassumendo, « *Consuelo* » di Rendano non è un'opera scritta a cuor leggero, ma è il lavoro di un musicista che sa dove vuole arrivare: forse lo dimostra fin troppo. Quando il Rendano, in un prossimo lavoro, crei alle situazioni drammatiche il fondo di una più ampia melodia e abbandoni il suo fare prolisso e pletorico; quando al posto di certe vaporosità e frangie egli metta quell'energia plastica, di cui pure alle volte mostra di poter disporre, egli riuscirà a darci l'opera d'arte che deve essere degna di lui.

Il carattere dominante nella musica del Rendano, come musica d'opera, è la soverchia importanza della parte affidata agli strumenti in confronto col poco disegno, colla poca enfasi della parte vocale, che è così destituita di forte impressione: essa pure ci offre musica in gran parte buona e ben fatta, ma è bene spesso musica piana.

Pei lineamenti della musica di teatro succede come pei lineamenti di un volto di donna. Ve ne hanno di tal sorta che, non pur belli, sono però così tipici e marcati che ci interessano. Ma dove la bella e ardita espressione è tanto più necessaria, là non ci contenteremo mai di una pianezza lirica che, per quanto fine ed elaborata, può essere talora sinonimo di indifferenza.

Questa è la mia opinione puramente personale sull' opera del Rendano.

In ogni caso « *Consuelo* » è lavoro pregevolissimo per ciò che riguarda l'assoluta parte musicale. Esso ci addita una bella intelligenza, un artista appassionato, un conoscitore esatto e sicuro. Il pubblico musicalmente colto l'ascolterà senza dubbio con interesse e se ne allieterà come di un'apparizione, che ci fa rinascere vive speranze sull'avvenire del nostro teatro lirico.

Luigi Torchi.

RECENSIONI

Storia.

JULIEN TIERSOT, Chansons populaires des Alpes Françaises. — H. Falque et F. Perrin à Grenoble, F. Ducloz à Moutiers, 1903.

Mr Tiersot ha scritto, anni addietro, una storia, lodatissima, della canzone popolare in Francia; nessuno adunque era più adatto di lui per l'inchiesta a cui il Ministro della Istruzione pubblica di Francia con felice pensiero volle provvedere per le canzoni popolari delle quali esiste ancora ricordo. E infatti Mr Tiersot con questo magnifico volume, che contiene le canzoni della Savoia e del Delfinato, paesi ancora inesplorati sull'argomento, ha adempiuto all'incarico in modo così perfetto da destare la più viva ammirazione. In cinque anni di ricerche e di studî egli potè raccogliere, per la maggior parte dalla viva voce d'intelligenti amatori che le avevano conservate per tradizione, più di mille e duecento canzoni; dopo un esame accurato a confronto ed a complemento dei testi, seppe ridurne il numero a cinquecento forme tipiche, che oggi nel volume destinato alle Alpi francesi si presentano distribuite così:

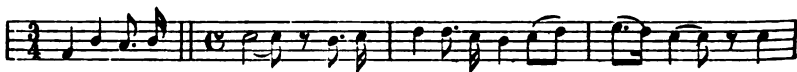
Chansons historiques (sono le più interessanti; alcune di esse rimontano al secolo XV);

Chansons traditionnelles (il loro insieme costituisce il patrimonio nazionale della canzone; sono popolari in Savoia e nel Delfinato, ma « elles sont aussi bien à leur place ici que dans les « recueils bretons, lorrains, berrichons, normands, etc., où elles « abondent ». Vi sono compresi: *Récits légendaires et tragiques; Chansos d'aventures* e *Chansons satiriques*);

Chansons d'amour;
Chansons relatives au mariage;
Chansons de bergers;
Chansons de conscrits et de soldats;
Chants des fêtes de l'année;
Chansons de travail;
Berceuse;
Danses.

Mi pare che l'opera pubblicata da Mr Tiersot sia più importante dal lato letterario storico ed etnologico che dal lato artistico; ciò indipendentemente dal lavoro d'illustrazione invero meritevolissimo d'ogni encomio, ed anzi per esso; mentre la musica appare troppo di sovente monotona ed insignificante quando non offende per lo spezzamento del ritmo, o per la indecisione della tonalità, o per la stranezza delle alterazioni cromatiche.

Il ritmo si spiega quasi sempre nella misura di $\frac{6}{8}$, alternantesi di frequente con battute di $\frac{3}{8}$ o di $\frac{9}{8}$, ciocchè impronta la melodia di un certo movimento zoppicante precisamente in contrasto coll'estro franco e spigliato che infiamma le creazioni popolari d'altri paesi (Cfr., p. e., *La bergère aux champs*, armonizzata con buon gusto dall'autore, pag. 334; *Le matelot de Bordeaux*, pag. 182, ecc.). Troviamo pure miscugli di ritmi diversi; ne sia esempio questa canzone che sarebbe impossibile immaginare costruita in peggior maniera:

Le conscrit délaissé.

(Cfr. anche *La jeune Silvie*, pag. 348, e *Le départ pour la guerre*, pag. 399).

Talora la tonalità resta incerta, specie nel modo minore, dove la sesta discendente fatta maggiore urta col sentimento melodico invalso da più di tre secoli (Cfr. come saggio spiccatissimo il *Très animé* a pag. 518). Vi si aggiunge anche, sebbene di rado, collo stesso effetto, la settima minore invece della sensibile.

Tutto questo non vuol dire che fra le cinquecento canzoni pubblicate da Mr Tiersot manchino saggi bellissimi di grazia e di originalità; citerò in proposito:

Jacolin, Noël Savoisien du XVIe siècle, armonizzato finamente dall'autore, pag. 4;

Rossignolet sauvage, pag. 225;

La chanson des métamorphoses, pag. 232;

Les amants indifférents, pag. 274;

Dieu d'amour que je souffre de peines, pag. 291, notevole per il ritmo libero assai espressivo (da confrontare con la forma da cui derivò, pag. 293);

La fille impatiente de se marier, pag. 302;

Chanson de mai, I, pag. 432, e II, pag. 434;

Chanson de printemps, pag. 439;

La jeune veuve, pag. 457 (molto caratteristica ed originale);

Le pauvre paysan, pag. 464.

Queste canzoni, e qualche altra ancora, estratte dal *mare magnum* in cui stanno disperse, possono oggi destare la passione dell'artista intelligente meglio di certe novità azzardate, spiccando vive e pure per la potenza d'espressione della semplice melodia.

Nell'ultimo capitolo stanno le danze. Qui si afferma sempre la regolarità del ritmo, particolarmente nelle *Monferrine,* che, senza eccessiva audacia in fatto di etimologia, come osserva l'autore, si può asserire essere una danza del Monferrato trapiantata in Savoia.

Il *Rigodon* invece è la danza, popolare per eccellenza, indigena del Delfinato meridionale; Mr Tiersot ne riporta varî saggi che valgono a stabilirne la vera forma tipica.

Di altre danze della regione si è pure occupato l'autore, precisando ragguagli e notando la musica del *Bacchu-Ber,* di alcune *Rondes,* di due *Branles,* di un'*Allemande,* di una *Polka* e di un *Valse.*

Chiude il volume un'*Aria di marcia* (*Marche de Savoie*), che Mr Tiersot apprese da un vecchio menestrello di Bourg-Saint-Maurice. L'autore vi trova « en son allure du temps passé, la majesté « qui convient à son titre », e finisce con essa maestosamente il suo lavoro, iniziato con un *Rapport à Monsieur le Ministre de l'Instruction publique.* Quali melanconiche riflessioni suggerisce il pensare alla diversità delle inchieste escogitate dal Signor Ministro nostro in simili funzioni! O. C.

GEORGES HOUDARD. La richesse rythmique musicale de l'antiquité. Leçon d'ouverture du cours d'histoire de la Musique professé en 1902-1903 à la Sorbonne. — Paris, 1903, A. Picard.

Non cerchiamo la ricchezza ritmica dell'arte musicale antica nelle diverse successioni di unità ritmiche ineguali in durata: tale seguito di formule non può esistere nè in teoria nè in pratica.

Non cerchiamola nella varietà del ritmo misurato in membri di frasi successive: tale varietà, sebbene usata più largamente di noi dagli antichi, rappresenterebbe oggi il disordine.

Ricchezza ritmica sarebbe forse sinonimo di *complessità*, di *complicazione*? No di certo, perchè simile complessità si esprimerebbe in modo puerile, dal momento che il testo poetico, intessuto di lunghe e di brevi, non permette mai alla musica di svolgersi liberamente.

Troveremo piuttosto una ricchezza *relativa* nella materia poetica — l'esametro epico greco, per esempio, oscilla tra tredici e diciassette sillabe —; ma ad essa si oppone una povertà musicale irrimediabile — il periodo musicale, che tradurrà in ritmi sonori l'esametro di tredici a diciassette sillabe, sarà sempre costituito da sei unità-piedi immutabili.

Stabilite tali premesse l'autore studia la ricchezza ritmica della materia poetica, che si manifesta sia per il numero variabile delle sillabe adoperate per formare il verso, sia per l'immistione di piedi irrazionali, condensati o ciclici, equivalenti di convenzione introdotti nel verso che ne ammette la funzione; e prende in esame dettagliatissimo ogni sorta di verso: esametro epico, tetrametro trocaico catalettico (Archilochiano), tetrametro giambico catalettico (Aristofanio), tetrametro giambico-trocaico, tetrametro anapesto catalettico, elegiaco, paremiaco (dimetro anapestico catalettico), asclepiadeo maggiore e minore, saffico maggiore e minore, gliconio, ferecratico e alcaico maggiore e minore.

Passando poi a parlare della povertà della materia musicale l'autore osserva che la vera ricchezza ritmica non poteva apparire che nelle composizioni puramente stromentali. Ma la musica stromentale non esisteva all'epoca del lirismo corale; quando sorse più tardi dovette modellarsi ritmicamente sulla musica vocale che la aveva preceduta. In questa il ritmo, pur avendo spezzato il legame della declamazione, necessariamente rimaneva povero per due cause: 1° il quadro del verso musicale era rigido; la melodia non poteva vincerlo, sformandolo; il periodo musicale era limitato dall'estensione del verso, che per sè stesso stava compresso dalle necessità puramente musicali dell'equilibrio ritmico; 2° ogni formula-unità ritmica era immutabile per ogni piede metrico regolare od irregolare; la durata totale d'ognuna di esse era fissa, e così ogni loro possibile suddivisione; quando pure vi fosse allungamento o contrazione d'uno degli elementi ritmici, la nuova formula diveniva subito stereotipata: essa non variava mai.

In un altro capitolo l'autore spiega l'onnipotenza del ritmo mu-

.sua preponderanza sul ritmo del linguaggio (prosa o
omento non si presta al breve riassunto di una recen-
riprodurre testualmente ciò che scrive, molto conciso,
n tradirne gl'intendimenti. Citerò piuttosto due strofe,
tra d'Alceo (610, circa, av. Cristo), che Mr Houdard

(Parmi eguale agli dei colui che si siede a te davanti e sente da vicino la tua voce così dolce).

Strofa d'Alceo.

(Non capisco la lotta dei venti. Dovunque il flutto volge intorno, e noi, in mezzo, scossi nella nostra nera nave [soffriamo duramente per la grande tempesta]).

ha musicate in stile moderno, giustificando il tentativo con queste parole: « J'ai cherché à me rapprocher le plus près possible du « sens idéal de la poésie; berceuse dans Sappho, plus âpre dans « Alcée; 2° J'ai traduit librement les accentuations toniques par « des notes *généralement* plus élevées que les notes voisines, pour « me conformer aux usages reçus; 3° Je n'ai pas voulu écrire « ces strophes dans un mode antique pur, parce que, comme com- « positeur, je professe cette doctrine *qu'il faut écrire et parler* « *sa langue musicale usuelle,* sinon on tombe dans le pastiche « maladroit. Or aucun de nous ne peut prétendre penser musica- « lement en modes antiques; 4° J'ai voulu simplement traduire mu- « sicalement le **rythme** de chacune de ces strophes inspirées, afin « de le graver plus aisément dans ma mémoire d'abord, et ensuite « dans celle de mes fidèles auditeurs à la Sorbonne ». O. C.

J. GEBESCHUS-GREIFSWALD, *Vergleichende Tabellen der Musikgeschichte* unter Berücksichtigung der Kultur- und Weltgeschichtsdaten. — Leipzig. Verlag der *Musik-Woke*.

Forse per degli studenti di Conservatorio che si preparino agli esami di storia della musica e, come chi dicesse, a mettere in fila dei nomi e delle date, queste tabelle possono essere di qualche utilità materiale.

Ma per la storia della musica propriamente esse non hanno valore. Prima di tutto perchè la comparazione e il suo significato fra lo stato dell'arte, nell'uno o nell'altro paese ad un'epoca medesima, non risulta da un nome o da una data o da un fatto isolato; secondariamente perchè l'informe affastellamento della materia allontana e devia continuamente dai fatti e dalle idee dominanti; che determinano la chiarezza della rappresentazione storica: un affastellamento che, nella parte dell'epoca moderna, si traduce in aperta confusione.

Ma per uno studente di Conservatorio c'è mezzo di salvarsi agli esami, tanto essi sono serii. L. Th.

MICHAEL HABERLANDT, *Hugo Wolf, Erinnerungen und Gedanken*. — Leipzig, 1903. Lauterbach und Kuhn.

Hugo Wolf! Questo nome ci richiama alla mente squisite ore di musica e all'anima rinnova le dolci impressioni di un'arte originale. Le romanze di Hugo Wolf hanno segnato lo stile di un artista che diceva una parola tutt'affatto sua. Egli è morto giovine; ma questa sua voce non sarà dimenticata. Era proprietà della sua musica, specialmente quand'egli la suonava, di serrare l'ascoltatore come in un circolo magico, assorbendo tutte le sue forze nervose. Questo uomo accattivava e affaticava, e nulla di meno bisognava essergli

grati ed amarlo. Gli si cedeva il meglio del proprio animo entusiasmato, maledicendo quella sottile perfidia che pungeva il nostro senso imbelle come un dolce veleno.

Non troppo di sano in tutto questo, convengo: ma lo si amava il povero Wolf e lo si amerà lo stesso.

Michele Haberlandt, il suo amico fedele nel trionfo e nella sventura, ha scritto questo volumetto di ricordi. Chi meglio avrebbe saputo dire di lui ci sarà forse, ma chi meglio potesse trasfondere l'anima propria in poche pagine ordinate, sentite, utili perfino ai cercatori di notizie, esito a crederlo. È più con il sentimento e con la fede nel proprio ideale d'arte che si può parlare di quelle cose là.

Nel piccolo libro la parte biografica è riassunta dalle stesse parole del Wolf: parecchie lettere sue, parecchi suoi discorsi. La sua vita d'artista fu tutta solitaria e raccolta, e nella sua *Stube* a Vienna o nella tranquilla casetta nel Tirolo, essa fu divisa fra il lavoro e la compagnia di pochi amici.

I quali nel 1897, ventidue anni dopo ch'egli era venuto giovinetto a Vienna per studiar musica, fondarono la Società, che prese nome dal Wolf medesimo, onde patrocinar l'arte nuova e fornir mezzi al suo progresso.

In pochi anni Hugo Wolf compose molto e in ogni genere: Romanze, Suonate per Violino e per Pianoforte, tempi di sinfonie, cori, pezzi orchestrali e un'Opera: *Corregidor;* della vera e buona musica più che un'opera teatrale; ma fu uno de' suoi migliori successi. L'individualità artistica del compositore si affermava intensa ed originale dovunque.

E furono il suo genio e il suo lavoro che lo trassero dalla demenza.

Una prima volta egli potè uscire dalla casa di salute pei malati di nervi del Dr. Svetlinschen a Vienna, e fu nel gennaio del 1898. Ma la sua felicità sventuratamente durò poco: l'orribile demone, che in lui soltanto avea sonnecchiato, si risvegliò più terribile di prima: nell'autunno il male scoppiò con violenza e il povero Wolf rientrò nell'ospedale per morirvi quattro anni dopo.

L'Haberlandt, che ha fatto tante opere buone per il suo amico, ha compiuto anche questa: e le sue pagine si leggono con l'animo commosso dal sentimento della gratitudine. L. TH.

***MARIAM TENGER**, Beethoven's Unsterbliche Geliebte nach persönlichen Erinnerungen.* Dritte Auflage. — Bonn, 1903. Verlag von Friedrich Coen.

Era una storia conosciuta. Il Barone Span, nell'anno in cui Beethoven morì, aveva sorpreso un giorno il maestro in soliloquio con

un ritratto nelle mani, che egli avea nascosto per discrezione. Quando, morto Beethoven, si trovò in un antico armadio, fra altre carte, una sua lettera indirizzata all'*immortale amata* e insieme un ritratto di donna, il Barone Span riconobbe il ritratto per quello che aveva visto fra le mani del maestro: era della contessa Teresa Brunswick.

Restava la lettera che, come molte altre di Beethoven, non portava nè luogo nè data dell'anno.

Il Thayer aveva affermato con quasi certezza che la lettera doveva essere indirizzata alla contessa Teresa Brunswick, e non poteva essere altra che lei, colla quale il Beethoven era stato in intimi rapporti e a cui si era segretamente fidanzato.

Ora la signora Mariam Tenger viene a rimuovere ogni dubbio sopra questi fatti, e ciò mediante la confessione, che ella ebbe un giorno dalla bocca medesima della contessa Teresa.

La lettera fu scritta il 6 e il 7 luglio 1806 — cioè in due volte, perchè il giorno 6 Beethoven perdette la posta — e gli fu restituita nel 1810 quando il fidanzamento venne rotto.

Il racconto della signora Tenger è ricco di particolarità e di curiosità, che alle volte degenerano nel pettegolezzo: tutto sommato, val la pena di leggerlo.

Il ritratto della contessa Teresa Brunswick è del Lampi, uno degli eminenti ritrattisti di Vienna in principio del secolo passato.

Il più curioso in tutto questo è che la contessa era povera e Beethoven, per poterla sposare, cercava una posizione conveniente un po' dappertutto, a Vienna, in Germania, in Inghilterra, senza che gli fosse mai dato di trovarla.

Quando si dice il genio! L. TH.

M. *TSCHAIKOWSKY, Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowsky's*. Band I. Aus dem Russischen übersetzt von Paul Juon. Un vol. in-8° di pag. 539. — Moskau-Leipzig, bei P. Jurgendson.

Questo primo volume della vita di Pietro Tschaikowsky, scritta dal fratello Modesto, comprende gli anni dal 1840 al 1877, ed è fondato su documenti autentici, in molta parte costituiti da lettere dello Tschaikowsky medesimo.

La narrazione pare a noi fin troppo minuta, e neppur forse tanta riproduzione della corrispondenza era necessaria. Abbiam visto seguìto il medesimo sistema nel 2° volume. L'amore, col quale il fratello scrive del fratel suo illustre, giustifica molte cose, questa compresa.

A buon conto questa pubblicazione ci rappresenterà un quadro così completo e denso della vita di un distinto musicista, che potrà

essere utile a molti e segnatamente a coloro che si occuperanno della musica nella seconda metà del secolo XIX. L. TH.

Opere teoriche.

EDGARDO CODAZZI e GUGLIELMO ANDREOLI, Manuale di Armonia. Seconda edizione corredata da 875 esempi musicali, da 350 esercizi pratici e da una bibliografia. — Milano, 1903. L. F. Cogliati.

Ci siamo già occupati altra volta di questo manuale. Fummo dei primi a rilevarne i pregi: l'esperienza ci ha dato ragione; non staremo quindi a ripeterci inutilmente. Ciò che alcuni credono o almeno hanno creduto intorno alla praticità del presente volume nelle mani di un allievo, ha dato a bastanza da pensare ai due compilatori. L'esemplificazione si è aumentata ed estesa e così la parte degli esercizi.

È uno dei trattati che meglio si raccomandano ed ormai tutti in Italia lo sanno. L. TH.

HANS SACHER, Unsere Tonschrift. — Wien, 1903.

L'A. narra la storia delle diverse proposte fatte per riformare la notazione musicale in omaggio a metodi più o meno razionali, per concludere col dare la preferenza alla così detta Notazione Viennese, la quale comprende quattro forme di note: ogni *terza maggiore* è segnata, ne' suoni estremi, da note di forme uguali: quelle che vi sono comprese nel mezzo hanno forma differente; ma per ogni nuova *terza maggiore* successiva si corrispondono, mediante questo segno esteriore che le contraddistingue: le linee rimangono, come nel vigente sistema, cinque: le chiavi sono soppresse e così pure i segni di alterazione delle note.

Ma, pure ammessa la razionalità del nuovo sistema, il nostro attuale è pur tuttavia più semplice, e gl'inconvenienti che seco trarrebbe ora una modificazione sarebbero tali che non val nè anche la pena di pensarci. L. TH.

FERDINAND GLEICH, Handbuch der modernen Instrumentirung für Orchester und Militär-Musikcorps. Vierte vermehrte Auflage. — Leipzig. Verlag von G. F. Hahnt Nachfolger.

Certamente tutto è elementare in questo manuale, tutto è materializzato; ma secondo il fine che l'A. si è proposto, cioè di giovare ai non conoscitori degli istrumenti e della partitura, esso va annoverato fra i buoni. La cosa più difficile in questo genere di compilazioni, è quella di restare nei dovuti limiti, per non trascendere in difficoltà e in digressioni che non convengono alla mente dei discenti.

Mi piace quindi la misura usata dall'A., anche quando esponga la costruzione, il senso, l'equilibrio della partitura, appunto perchè egli non perde mai di vista l'allievo principiante al quale si rivolge.

Il Gleich si è soffermato, con opportune osservazioni sui criteri dispositivi della partitura moderna in confronto con quelli de' tempi passati, e non ha trascurato le acquisizioni ancora più recenti, sia dell'orchestra che della *banda*. L. TH.

Estetica.

ÉLIE POIRÉE, ***Essais de Technique et d'Esthétique musicale***. Première Série. II. — *Le discours musical: Son principe, ses formes expressives*. Un vol. in-8° gr. di pp. 446. — Paris, 1902. E. Fromont, éditeur.

Gli studi del Poirée sono formati da una numerosa serie di analisi sottili sopra l'immagine sonora e i suoi ritmi e sulla melodia e i suoi modi di essere o relativamente alla tecnologia pura o relativamente all'espressione.

Egli non si presenta dei problemi da risolvere; i suoi saggi non sono diretti da qualche idea fondamentale, nè si alimentano di una sufficiente cultura storica. Questo è forse il difetto capitale del libro. Perocchè non basta, in un'opera scientifica, affermare l'esistenza di un principio o quella di alcune formule, per passare poi alla riprova mediante un'esemplificazione tutt'affatto casistica, empirica ed isolata. Ciò ha molto del superficiale, e si rileva fin dal principio nella parte che tratta dei ritmi e del corso della melodia. Subito dopo, passando all'impiego degl'intervalli nel discorso libero, l'A. lascia vedere una delle più forti lacune nel suo libro: l'assoluta noncuranza (e non dico ignoranza solo perchè non ne sono sicuro) delle forme recitative e rappresentative della musica monodica italiana della Rinascenza. E dire che questo materiale era per lui tanto necessario, siccome quello che è più ricco e comprensivo di ogni altro. È perciò che ancora tutta l'altra parte, che comprende i modi musicali antichi, saltando di un tratto alle applicazioni delle formule moderne, mentre rimane essa medesima isolata, non ha valore nè efficacia. Il nesso fra il discorso musicale di Wagner e l'antica recitazione tragica, nei suoi momenti logici o passionali, è precisamente formato dalle opere della Rinascenza musicale italiana. È dunque male, è dunque un riparare nell'aperta confusione il parlare di ritmi, di modi e di formule, non sapendo altro che l'espressione teorica antica a cui rispondere con l'esempio del Wagner, del Gounod o del Verdi.

E sopratutto poi è male codesto, quando si pensi che tutta la maggior ricchezza de' ritmi antichi è perfettamente riconoscibile, non

oggi nell'opere moderne e neanche nel discorso musicale Wagneriano, per quanto il più ricco e più vario di tutti, ma nei lirici e negli operisti italiani della prima metà del Seicento in ispecie. Sono da me pubblicate due arie fra altro, l'una di Francesco Nigetti (« *Ohimè, quel viso amato* »), l'altra di Jacopo Peri (« *Uccidimi dolore* ») nel vol. V dell'*Arte Musicale in Italia*. Quando si vedon queste pagine eroiche — e tacio d'altre anche maggiori —, si domanda che cosa ha aggiunto Gluck e che cosa ha aggiunto Wagner all'espressione della musica drammatica. Sino che siamo nel campo del discorso musicale, del disegno melodico e dei ritmi che influiscono sulla sua forma, è una follia il non far compartecipe di questa dimostrazione il materiale, che ad essa è più conveniente, non solo, ma che per la comprensione dei fatti ulteriori è indispensabile.

Mi soddisfa invece l'ultima parte delle ricerche del Poirée su forme e specializzazioni della musica pura. L. TH.

HERMANN STEPHANI, *Das herhabene Insonderheit in der Tonkunst*. — Leipzig, 1903. Hermann Seemann Nachfolger.

La prima parte di questo interessante scritto è di carattere polemico.

Dopo avere accennato alle varie differenze, non ultime le differenze razziali e climatiche, che si presentano ed accompagnano la concezione del bello presso varii individui, l'A. passa in rassegna, con discussione viva e serrata analisi, le diverse concezioni del *sublime*.

La filosofia pura in questo campo ha battagliato con opinioni contrarie. E Kant, dopo che ebbe forse la prima, ma certo la più ampia concezione del sublime, noi sentiamo l'eco persistente di mille voci che, più o meno riferentisi alla bellezza naturale o alla bellezza dell'arte, hanno vagato sul tema.

Fu più la natura però, a quanto mi sembra, che potè riuscire con benefico, con sovrano influsso nella compartecipazione ideale di Herder e Schellings; mentre arte e natura diressero con cenno sottile e meraviglioso il circolo delle idee estetiche di Hegel, Herbart e Lotze.

Però il razionalismo di Kant è ancora la pietra miliare; e la concezione Kantiana del sublime in ciò che, per la sua resistenza contro l'interessamento dei sensi, piace immediatamente, il sublime suo proprio, che è l'*absolute non comparative magnum*, fra tutte permane ancora l'eco più forte, la quale è molto bene udita dal Seidl.

Ma il Seidl erra quando sostiene che il concetto del sublime è immanente nella musica stessa. E qui, d'accordo collo Stephani, non

è possibile ammettere che le manifestazioni del sentimento entusiastico, con cui certi filosofi dell'arte, e fra essi pure il Wagner stesso nel suo scritto su Beethoven (che è l'appoggio principale all'opinione del Seidl) tendono affrontare il problema del sublime nella musica, siano tali da servire di base ad una scienza della musica stessa.

Piuttosto la questione può esser risolta se la ricerca, completamente serena, muova da un punto di vista intellettuale e psicologico.

E su questo terreno ci conduce ora lo Stephani quand'egli si rende conto degli elementi formali nella bell'opera d'arte e nel suo significato per l'intensità dell'efficacia artistica.

Con ciò l'A. entra nella parte positiva del suo studio; perocchè egli esamina le possibilità fondamentali sulle quali riposa il fatto del sublime, ritraendone specialmente due: la possibilità del sublime nel contrasto e nell'accrescimento.

Lo studio della questione porta di necessità alla ricerca delle condizioni subbiettive ed obbiettive, per le quali la sublimità ha vita. Il suo fatto è il fatto di straordinaria grandezza e forza. Il sentimento del sublime è provocato dall'esigenza della nostra forza psichica, che sorpassa la capacità attuale di adattarsi l'intuizione degli oggetti: la forza e la grandezza, che ci guida oltre la misura o la proporzione degli oggetti o nel contrasto o nell'accrescimento, è ciò che determina il sublime.

E certamente la musica, per queste funzioni, è senza pari.

Lo scritto dello Stephani è una monografia accuratissima ed erudita, scritta con chiarezza e concisione di linguaggio. Essa offre campo e materia a discussione; imperocchè apre lo sguardo ad orizzonti, nei quali lo spirito moderno può spaziare più liberamente, secondo le sue diverse, nuove ed ampie facoltà. L. Th.

Strumentazione.

Nouveau Manuel complet du Facteur d'Orgues. Nouvelle édition contenant l'Orgue de Dom Bédos de Celles et tous les perfectionnements de la facture jusqu'en 1849, précédé d'une notice hystorique par M. Hamel et complété par l'Orgue Moderne par Joseph Guédon. Enciclopédie Roret. — Paris, L. Mulo.

La ristampa del celebre trattato d'organo del benedettino Dom Bédos e dell'Hamel era oramai un dovere per l'editore parigino, perchè questa importantissima opera dal 1849 non aveva più avuto ristampe ed ora non si trovava più in commercio. Ai tre volumetti di piccolo formato, di caratteri poco nitidi e di lettura incomoda si è ora sostituito un poderoso volume, e l'edizione è commendevole per tipi, per carta, per abbondanza e chiarezza delle incisioni

che adornano l'ultima parte. Al bel volume va unito un atlante nel quale ben circa mille illustrazioni, disegni, figure e figurine presentano l'immagine visibile di quegli oggetti che l'autore descrive con frase nitida e colorita.

Senonchè l'opera dell'Hamel non è stata riprodotta per intero. È questo l'unico neo di questa nuova edizione: la rappresentazione cioè di alcuni capitoli (del modo di fare un collaudo, dei mezzi di correggere i difetti delle ancie, ecc.) che conferivano all'opera un interesse meno unilaterale perchè interessavano sopratutto l'organista. L'opera così ridotta si rivolge specialmente al fabbricante il quale ancora oggidì troverà in essa i principii fondamentali della vera e sana arte organaria esposti con una precisione di dettagli, con una chiarezza e complessità di vedute che non hanno pari.

È veramente questa una di quelle opere sulle quali l'ala del tempo non può esercitare influenza di sorta, e se l'arte organaria ha fatto oggidì progressi e mutazioni, indubbiamente i principii e postulati fondamentali sono e saranno sempre i medesimi, ed all'Hamel ricorrerà sempre con profitto qualsiasi fabbricante giudizioso e coscienzioso. La lettura dell'ultima parte — l'*Orgue Moderne* del Guédon — riescirà utile specialmente all'organista, perchè in essa l'Autore discorre con rara oggettività dei tre sistemi di costruzione che si disputano oggidì l'onore di un perfetto funzionamento — il sistema a tiro — il sistema elettro-pneumatico — il sistema tubolare pneumatico — il quale ultimo nella nostra Italia ha sollevato giustamente vive opposizioni ed aspre censure. Il Guédon non si pronunzia in favore di nessuno dei tre, ma si limita ad esporne i vantaggi e svantaggi lasciando al lettore la responsabilità di tirarne una conclusione. La quale al postutto non può certo essere categorica. « L'organo, osserva molto opportunamente « il Guédon, traversa attualmente un periodo di trasformazione e « di rinnovazione: ora, tutte le epoche simili dànno luogo a pole- « miche, spesso deplorevoli, fra i costruttori. Alcuni vogliono atte- « nersi ostinatamente ai vecchi procedimenti, come quelli che sono « meno azzardosi e di effetto certo. Altri al contrario inventano, « perfezionano, senza essere sicuri della bontà e della durata delle « loro innovazioni ».

E così nella nostra Italia molte lucciole si scambiarono per lanterne.....

Interessante ed utile in special modo è la trattazione del sistema elettrico da noi ancora poco noto e al quale meglio che al tubolare sarà riservato — a mio avviso — l'avvenire dell'organo colla più ideale semplificazione che immaginare si possa di tutto il meccanismo.

Al volume va unita una opportuna e nuova descrizione dell'armonium, e la biografia di tutti i principali fabbricanti d'organo con aggiunte e correzioni importanti.

Diamo cordialmente il benvenuto a questa pubblicazione, certi dell'accoglienza di simpatia ch'essa avrà nella nostra Italia. S.

J. G. FRÖLICH. Orgelschule. — Regenburg. Pustet.

Non mancano oggidì, specie in Germania, i buoni metodi per organo. Per fare presto e bene però nessuno è superiore a questo del Frölich: il quale ha di comune cogli altri la progressiva e chiara esposizione della tecnica della pedaliera e di tutto lo strumento, ma li supera per l'assoluta modernità di vedute e per la novità di certi dettagli. Cito fra altri l'esecuzione di un medesimo passaggio sotto differenti formole ritmiche, la delimitazione esatta e razionale dei passaggi nei quali la punta del piede destro o deve o non deve passare sopra la punta sinistra, e viceversa...

Ma dove il Frölich distanzia assolutamente tutti gli altri si è nell'importante raccolta di pezzi per chiesa in tutte le tonalità della 3ª parte, raccolta fatta con amore, con raro discernimento artistico e con fine e profonda conoscenza di quello stile *liturgico* che solo può degnamente condecorare le funzioni del culto. Spira in tutta questa raccolta un'affettuosità di pensiero, un'elevatezza di forma che innamorano; Fischer, Hesse, Albrechtsberger ed altri nei quali la forma è compenetrata ad un pensiero veramente e profondamente musicale vi sono largamente rappresentati con scelti brani.

La descrizione dell'organo che apre il libro è quanto mai chiara ed opportuna, come opportune sono ancora le poche cadenze in tonalità gregoriana che lo chiudono; dove è ancora da lodarsi il non avere l'A. abbordato la trattazione dell'accompagnamento del gregoriano, come si fa in quasi tutti i trattati d'organo, mentre invece simile materia (la quale è pure indispensabile all'organista) deve venire trattata in forma più esauriente e completa in lavori speciali.

Il libro del Frölich si rivolge specialmente all'organista di chiesa, per il quale potrà diventare un *vade-mecum* di incomparabile utilità pratica. S.

Musica sacra.

Antologia Pastorale. — Torino. Marcello Capra.

Conferiscono altissimo valore artistico a tutto il bel volume le pastorali di Enrico Boni, Luigi Bottazzo ed Oreste Ravanello. Ispirata ed altamente emotiva la dolcissima cantilena del Bossi — *In*

Nativitate Domini; — le numerose pastorali del Bottazzo sono condotte con una personalità di stile, con una freschezza di pensiero, con una naturalezza di forma veramente squisita. Elevati e svolti con mano maestra i brani pastorali di Oreste Ravanello dove forma e pensiero sono contemperati con raro discernimento. Notiamo fra altri l'Inno angelico in modo lidico, il quale però ricorda stranamente la celebre *Ave Maria* di Arcadelt, benchè differente ne risulti la tonalità ed il trattamento. C. S.

D. J. POTHIER, *Cantus Mariales* quos e fontibus antiquis eruit aut opere novo veterum instar concinnavit D. J. P. — Parisiis, 1903. Edidit Car. Poussielgue.

Il distinto abbate D. Pothier ha dato alle stampe questa nuova raccolta di canti, della quale dobbiamo felicitarci. Sono canti in lode di Maria e provengono dal medio-evo. Nella specie essi variano dal *Canticum* — se dopo le singole strofe c'è qualcosa da cantarsi in comune a guisa di risposta —; all'*Hymnus* — in cui le strofe tutte si cantano sempre con la stessa melodia —; alla *Prosa o Sequentia* — se le strofe si cantano a due a due con pari melodia.

In buona parte di questi canti la poesia, nella sua bella semplicità di parole e di immagini, è vaga e sincera come il cuor detta; la varietà de' ritmi e la soavità della melodia ne completano la forma che riesce vivida e piacevole come quella di piccole opere d'arte. Questi versi dell'Hymnus: *Omnis expertem*:

Ipsa se praebens humili puellae
Virgo spectandam, recreat paventem
Seque conceptam sine labe sancto
    Praedicat ore.

O specus felix decorata divae
Matris aspectu! veneranda rupes,
Unde vitales scatuere pleno
    Gurgite lymphae.

Huc catervatim pia turba nostris,
Huc ab externis peregrina terris
Affuit supplex, et opem potentis
    Virginis orat.

accoppiano al sentimento e alla bellezza delle immagini una dolce semplicità nella modulazione musicale.

Singolare, anche nella sua parte musicale, è la Sequentia: *Stabat Mater speciosa*, una imitazione che, nella forma e nel ritmo che tutti conoscono, converte in altrettanto gaudio il dolore di Maria, cioè nel gaudio per la nascita, il dolore per la morte del Figlio. Essa comincia così:

Stabat Mater speciosa,
Iuxta foenum gaudiosa,
Dum jacebat parvulus.

Cuius animam gaudentem,
Laetabundam et ferventem
Pertransivit jubilus.

O quam laeta et beata
Fuit illa immaculata
Mater Unigeniti.

Quae gaudebat et ridebat,
Exultabat, cum videbat
Nati partum inclyti.

Altra volta il verso agile e fresco chiama una vaga duttilità nel disegno del motivo musicale, come ad esempio nel CANTICUM: *Sancta Maria*:

Casta columba
Advenis orbi
Nuntia vitae,
Pacis in ore
Pignora portans.
℟. O pia.

o nell'altro: *O Maria, vitae via*:

Ille ductor
Et instructor
Adsit mihi Spiritus,
Qui te mundam
Et fecundam
Fecit esse caelitus.
℟. O Maria.

oppure vien delineando nell'insieme una varia compagine narrativa, cui la musica resta per verità inferiore, come nel RHYTHMUS: *Ave maris stella, vera mellis stilla*:

Tu rubus inustus
Per quem declaratur
Quod venter onustus
Castus habeatur,
De quo Judex justus
Caste generatur.
Virga Aaron florida,
Non arida,

Fronde repentina
De qua viror prodiit,
Et exiit
Fructus vi divina,
Per quem serpentina
Lingua virus vomuit
Et doluit
Dolos in ruina.
. . . .
. . . .
Aesther, Assueri
Sceptrum amplexaris,
Orisque sinceri
Tactu oscularis.
Prole Regis veri
Dum tu gravidaris.
Felix est complexio
Quae vitio
Caret voluptatis.
Virgo, cum fit credula,
Fit bajula
Floris qui non aret.
Nam parit dum paret
Angeli sermonibus
Veracibus,
Sicut res jam claret.

Una nota esplicativa sull'esecuzione e sulla scrittura del Canto Gregoriano è posta dall'A. in fondo al volume. È necessario leggerla perchè, seguendo quelle semplicissime regole, si accentuerà bene ciò che si canta. E ne val la pena, questi canti essendo veramente belli.

La pubblicazione non ha scopo letterario o archeologico ma unicamente pratico. Servirà nelle pubbliche preghiere se il sentimento e l'intelligenza dei preposti al culto potranno e vorranno.

L. TH.

Musica.

ERMANNO WOLF-FERRARI, *Sonate G moll für Violine und Pianoforte*, Op. 1. — *Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell*, Op. 6. — *Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell*, Op. 7. — *Kammersymphonie* (*Sinfonia da camera*) *in B dur für Pianoforte, 2 Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass, Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn*, Op. 8. — *Sonata A moll für Pianoforte und Violine*, Op. 10. — *4 Rispetti für Sopran mit Begleitung des Pianoforte*, Op. 11. — **Hamburg und Leipzig. D. Rather.**

Nel suo insieme, la produzione di musica istrumentale da camera del Wolf-Ferrari, rappresenta un'arte eletta, un talento in cui la

musica è realmente innata, una fantasia animata da passione, cui riesce di dar vita e intelletto alle forme con melodia sincera, fresca e alle volte ancora personale.

Per me la qualità più importante e che più favorevolmente impressiona, nell'opera d'arte del Wolf-Ferrari, è la libera espressione del suo fondo ideale. Un lavoro bello di sonorità non è la sua aspirazione; ma ad un lavoro bello di poesia tendono tutte le forze del suo intelletto d'artista e del suo potere di tecnico. Così, se per questo fine egli volontieri spezza talora la forma e dà al suo discorso un riflesso più logico che melodico o sorprende con tratti che sembrano a tutta prima sconnessi, noi, per la giustificazione che gli riconosciamo pienamente, sentiamo rimossi i nostri dubbi e i nostri pregiudizi dall'efficacia del successo; ci sentiamo intimamente paghi e soddisfatti.

Ma parlando di poesia e di personalità, non intendo alludere alla *Suonata in sol minore*, Op. 1. Qui il Wolf-Ferrari diceva di aver ben studiato il getto de' romantici post-Beethoveniani; di disciplina e di forma ce n'è fin troppa: uniformità di disegni, di ritmi, di condotta, come in tutte le cose apprese; una melodia nell'*adagio* che non si espande; un finale ricco di luoghi comuni; nell'insieme del lavoro poco sentimento e un complesso di linee a gradi uguali che non c'interessano.

E neanche penso di alludere alla *Sinfonia da camera* e ai *Rispetti*.

Non si estendono, a mio parere, i confini di queste forme di musica da camera se non col pericolo di cadere nell'intempestivo e nello slegato: vedete il primo tempo della *Sinfonia*. Si è in due campi; ossia si fa un continuo sforzo per rimanervi, ciò che ha dell'assurdo, col vuoto *adagio*, ad onta di tanta gonfiezza e tribolazione di contorni e di tecnica; e ci si vuol ancora maggiormente convincere coll'ingenuo e popolaresco terzo *tempo*, un contrasto sensazionale forse ma piccino di mente e di fattura; se non propriamente col *finale*, che ha robustezza di condotta e di effetti, ma che in quanto a idealità, n'è scarso.

I *Rispetti* nello stile piano della lirica popolare, contengono qualche cosa di così materializzato nella musica, per cui non vedo in essi nessuna speciale attrattiva.

Ma comincio a riconoscere il Wolf-Ferrari dell'arte ch'io so, nel *Trio*, Op. 7, dove trovo melodia, sentimento e forma riuniti, determinantisi a vicenda in un tutto che rincorrerà, è vero, un certo desiderio di effetto e fors'anco di teatralità, ma dove si disegna non di meno una figura netta, un tipo. Chè, dopo tutto, anche ai

compositori di musica istrumentale io direi volentieri: scrivete come sentite e non preoccupatevi del resto. E così fa qui realmente il Wolf-Ferrari sin nell'ultimo tempo, che non è men naturale sul perno di un semplice e grazioso *canone all'ottava.*

E, quanto a libertà di sentire e d'esprimere, vedo nel *Quintetto*, Op. 6, un progresso assai notevole, specie nel primo tempo e nel finale. Slancio e passione là non s'arricchiscono di esagerati disegni, non oltrepassano i limiti di una distinta sobrietà, e la forma permane irreprensibile; qui il componimento, epico di carattere ed appassionato, è più vario, più ricco di sostanza; egli ha vigore rappresentativo e ne mostra acuiti estremamente i mezzi dell'eccitazione artistica. È peccato che al centro si trovino due parti di non molto valore: la *Canzone*, che è soltanto melodia in un senso piuttosto arcaico, e il *Capriccio*, che è del Mendelssohn ringiovanito, ma pur sempre poco interessante.

Per me, francamente, la composizione fra tutte queste più bella, più musicale e poetica è la suonata in *La minore* per Pianoforte e Violino. L'alta passione e la singolare eloquenza del tema, che cerca la parola dal fondo dell'anima, è contrastata brillantemente ed evoluta ad un tempo dalla modulazione insistente ma fervida e vaga, che getta sulle immagini principali un chiaror vivo e le rileva forte da un contorno di impressioni incerte ed oscure. In complesso gli è un quadro della maggiore sensibilità e finezza rappresentativa. La forma di canzone che vi segue, dopo il *Recitativo* molto artisticamente mosso e colorito, è un brano di poesia piacevolissima, fatta con sincerità, verità e stile.

Ed ecco la personalità di Wolf-Ferrari. L. TH.

Varia.

LUIGI GRIFFO. Op. 104, 2ª edizione. ***Studii letterarii musicali.*** Sunto complementare per uso dei RR. Conservatori di Musica. — Napoli, 1903. R. Izzo.

Parte 1ª. — *Considerazioni generali di Filosofia Musicale — Estetica — Psicologia — Acustica;*
Parte 2ª. — *Della Musica Vocale — Sacra — Drammatica — Strumentale.*

Ho letto attentamente le 58 pagine dell'opuscolo, ma non sono arrivato a capire quale sunto intenda aver composto l'Autore.

Invece un senso di sbigottimento m'invase nel pensare che questo opuscolo è un'Op. 104 alla 2ª edizione!

Selva selvaggia di appunti male trovati e peggio accozzati in verità non vidi mai; in prova di non errare ricorderò citazioni di tal fatta: « *Il melodramma non venga a patti coi retori critici.* « *Ingenuamente accetti la sua illegittima origine,* (*il Beldifetto*) « di un'artistica *allucinazione*. Compensi con meriti indubitati alle

« macchie del suo blasone dottrinale. Melodizzi, armonizzi, ci su-
« blimi, c'intenerisca con Lucia, con Norma, con Violetta. Ci ponga
« areopagiti nel posto invidiabile di chi aveva a giudicare Frine
« ignuda. E dagl'Italiani cuori, ossia dai cuori più artistici del
« mondo, gli sarà acclamato ad unanimità. Io te, sopra te corono
« e mitrio! » (Prof. Tari).

Ricorderò notizie così allestite: « Segue nel 1637 l'*Andromeda* di
« Francesco Manelli, prima opera rappresentata in pubblico. Nel
« periodo seguente emerge il Lulli fondatore dell'opera francese;
« dopo l'epoca dei Valois e dopo la nefanda notte di S. Bartolomeo,
« ordita da briachi cattolici, che nelle sale di corte tripudiavano
« forsennatamente al suono di gighe e sarabande. In quel tempo
« in cui i vizii delle corti e del clero crescevano a pari passi, la
« riforma luterana portò l'agitazione nel mondo ufficiale di allora.
« Da questo ne ebbe profitto anche l'arte per i *ballets*, che anda-
« vano pigliando importanza, e che il Baltazarini portò al loro mas-
« simo sviluppo ».

Ricorderò figure di maestri così delineate: « Rossini che dà alla
« luce l'opera buffa italiana e quasi crea il genere buffonico ».

Ricorderò finalmente giudizî di questa portata: « Siccome la
« scuola Neerlandese e l'Italiana si fondavano sul canto Gregoriano,
« così il canto divino della Chiesa, si annunziava misteriosamente
« alla moltitudine, invadendo gradatamente il protestantesimo, tra-
« scinato dal concetto supplicativo della fede ».

« Chiudo questo capitolo della musica drammatica dicendo che la
« musica italiana non rimarrà mai stazionaria, perchè ogni gran
« maestro è una scuola, è una forma d'arte; tutte le scuole, tutte
« le forme riescono, quando il genio le imponga; e son certo che
« essa avrà sempre un genio progressista che darà a lei quella
« speciale intonazione e quanto altro può concorrere per rispon-
« dere allo spirito dell'epoca; e col genio e colla severità degli
« studî si avrà l'opera con quella coscienza e quella erudizione, che
« si addice per la verità drammatica ».

Assicuro che non ho scelto! O. C.

G. B. BOBBI, ***Varietà Letterarie nella Musica.*** **Conferenza tenuta alle Signore di Crefeld il 16 dicembre 1901. — Torino, 1903. V. Bona.**

« La mia lettura porta per titolo *Dell'arte musicale*, ma non è
« un tema musicale. Non potrei trattarlo, perchè non sono musi-
« cista »..... E allora? Tanto più che segue: « Ben poco vi è di mio,
« il rimanente, ed è il più, l'ho racimolato qua e là in libri e gior-
« nali; se avrà del merito sarà soltanto quello d'essere ben colle-
« gato ». Riconosciamo pure il buon collegamento, ed anche di più,

il bello stile; ma le racimolature avrebbero almeno dovuto essere fatte in modo da citare qualche cosa che non fosse il solito rancidume o le solite frivolezze che gl'ignari dell'arte musicale vanno spargendo in libri e giornali.

Così il conferenziere, dopo aver ricordato varie definizioni molto indefinite della musica date principalmente da letterati, passa a cercarne l'origine e si trova davanti a tre opinioni che crede degne di citazione: « La musica è nata coll'uomo nel fortunatissimo Eden...; « più tardi l'uomo sentì la musica nella natura che lo circondava, « volle imitare i mille sussurri..., e riescì ad imprigionare l'armonia « della natura in canne, in stromenti dapprima semplici e poi a « poco a poco complicatissimi. Scoprì le note, trovò gli accordi ed « ecco la musica innalzata ad arte ». Come si può ben comprendere, una cosa da nulla!, che andò come olio fosse!

La seconda opinione vuole la musica figlia della guerra, e la terza fa nascere le melodie colle religioni. Quest'ultima sarebbe la più probabile secondo l'autore, che trascura affatto le idee espresse in argomento da H. Spencer e da C. Darwin, i quali almeno apersero il campo a discussioni serie.

« La musica è conforto », « la musica è amata anche dalle bestie » sono temi che offrono agio al conferenziere per intessere nuove citazioni adatte a tener desta piacevolmente l'attenzione dell'uditorio, finchè la conferenza termina con un confronto tra la cultura artistica della Germania e l'arte spontanea dell'Italia. E qui il conferenziere, che finalmente parla per suo conto, colpisce giusto deplorando che in Italia, ove risaltano doti naturali che gli stranieri c'invidiano, l'educazione musicale sia sempre manchevole.

O. C.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 7. — *Il concorso per l'inno a Marconi.* — *I lavori della IV Sezione al Congresso internazionale di Scienze storiche.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 88. — N. Abate, *L'arpa cromatica.* — M. Hindemann, *Un teatro d'opera internazionale.* — P. Bertini, *Luigi Arditi.*

N. 89. — R. A. Naldo, *Violinistica.* — P. Bertini, *Camillo S. Saëns.* — A. Falconi, *I trattati di S. Jadassohn.*

N. 90. — A. Bonaventura, *Il controviolino.* — P. Bertini, *Il più celebre direttore d'orchestra (H. Richter).* — *Il ricorso Mascagni al Consiglio di Stato.*

Musica e Musicisti (Gazzetta Musicale di Milano).

N. 5. — C. Paladini, *Giacomo Puccini* (con 6 fig.) — *F. Paolo Tosti* (con 3 fig.). — *Pel monumento a G. Verdi in Milano.*

N. 6. — M. e M., *Partiture Pucciniane* (con 9 fig.).

N. 7. — M. e M., *Umberto Giordano* (con 8 fig.).

Musica sacra (Milano).

N. 4. — *Pasqua, giorno di trionfo, Re maggiore!* — *La riforma del canto gregoriano a Roma dopo il Concilio di Trento.* — *Come funziona una « Schola Cantorum » parrocchiale.*

N. 5. — *Musica e religione.* — *I maestri della Cappella musicale del SS. Sacramento in Urbino nel XVI secolo.*

N. 6. — *Musica sacra moderna e canto fermo.* — *Suono.* — *Un voto da raccogliersi.*

N. 7. — *Musica sacra moderna e canto fermo.* — *L'organo moderno.* — *L'eterna « musica che annoia ».*

Rassegna Gregoriana (Roma).

N. 3, 4. — L. Janssens, « *Laudes Hincmarianae* » in onore di S. S. Leone XIII. — A. Latil, *Le melodie dell'Officio proprio di S. Gregorio Magno.* — H. Grisar, *La Colomba di S. Gregorio Magno.* — A. Gastoné, *Un Rituel noté de la province de Milan, du X^e siècle.*

N. 5. — L. R., *Il XIII centenario dalla morte di S. Gregorio Magno.* — H. Marriot Bannister, *Un antico Ufficio proprio di S. Gregorio Magno.*

N. 6. — L. Janssens, *Il graduale « Constitues eos » della Messa dei SS. Apostoli Pietro e Paolo.* — A. Gastoné, *Un Rituel noté de la province de Milan du X^e siècle.*

N. 7. — R. Baralli, *Il « Communio » della Messa « in Vigilia SS. Petri et Pauli ».* — G. Vale, *Il « Kyrie de Novo Sacerdote » in un codice Aquilejese del sec. XIV.* — A. Gastoné, *Un Rituel noté, etc.*

Rivista Teatrale Italiana (Napoli).

1° Aprile. — C. Cordara, *Sulla genesi e sul progressivo sviluppo della sonata per Pianoforte.* — C. F. Damiani, *Come si fa un buon libretto; Il « Don Marzio » di G. Pagliara.*

1° Maggio. — G. Bustico, *Note per una vita di Alessandro Pepoli.*

Santa Cecilia (Torino).

N. 10. — Pagella, *A proposito di ritmo.* — *La musica sacra e l'Opera dei Congressi cattolici.*

N. 11. — Semeria, *La musica sacra e i suoi vantaggi in mezzo alla società.* — P. G., *Lirica mariana.*

N. 12. — Dupoux, *Studii sul canto liturgico.* — Semeria, *La musica sacra, ecc.*

N. 13. — Sizia, *Palestrina e la Cappella Salesiana.* — D'Indy, *L'art en place et à sa place.*

FRANCESI

La Revue Musicale (Histoire et Critique) (Paris).

N. 4. — J. Chantavoine, *Quelques lettres inédites d'Auber.* — E. Dacier, *Les premières représentations de « Dardanus » 1739, d'après de nouveaux documents.* — H. B., *Au théâtre de Marseille: « Renaud d'Arles ».* — T. Reinach, *Musique grecque: les « Perses » de Timothée.* — R. Rolland, *Monteverdi.* — G. Egaronne, *Aux organistes.* — J. Combarieu, *La musique au point de vue sociologique.* — J. Tiersot, *Nouvelles lettres de Berlioz* (suite). — F. Chopin, *Souvenirs inédits* (suite).

N. 5. — V. d'Indy, *César Franck.* — R. Rolland, *« Écho et Narcisse » de Gluck.* — G. Desvallons, *La musique et la danse au Gabou.* — J. Combarieu, *La musique au point de vue sociologique.* — J. Tiersot, *La musique et la Convention Nationale.* — L. Laloy, *Phonographes et Gramophones.* — F. Chopin, *Lettres inédites.*

N. 6. — **, *A propos du monument a Ch. Garnier.* — L. GARNIER, *Charles Garnier, 1825-1898.* — CH. MALHERBE, *La bibliothèque de l'Opéra.* — STATISTICUS, *Notes sur l'histoire de l'Opéra.* — R. ROLLAND, *Les origines de l'Opéra italien.* — L. SCHNEIDER, *La « Petite Maison » à l'Opéra-Comique.*

N. 7. — L. LALOY, *Ambroise Thomas.* — H. BERLIOZ, *La première œuvre d'A. Thomas.* — V. D'INDY, *César Frank.* — A. PIRRO, *Un organiste au XVII° siècle.* — C. ZACONE, *J. Ph. Rameau au théâtre V. P.*

N. 8. — C. PIERRE, *Le Conservatoire National de musique: les élèves et l'enseignement.* — A. KIRCHFELD, *La musique et l'enseignement supérieur en France et a l'Étranger: La musique dans l'enseignement secondaire.* — H. REUILLY, *Promenades musicales: les pianos Gaveau.*

La Tribune de Saint-Gervais (Paris).

N. 3. — GASTONÉ, *Cours théorique, etc.* — C. BELLAIGUE, *S. Augustin, S. Thomas d'Aquin.* — H. QUITTARD, *Henry Du Mont.* — P. WAGNER, *Qu'est-ce que la vraie musique d'église?*

N. 4. — FOUCAULT, *Le rythme du chant grégorien.* — DUPOUX, *Les chants de la Messe.* — P. AUBRY, *Le système musical de l'Église arménienne.* — CALVOCORESSI, *« L'Étranger » et l'Esthétique de V. d'Indy.* — CASTÉRA, *« L'édition mutuelle ».*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Avril. — J. BELEN, *L'art de respirer en chantant.* — E. BACHER, *La sensibilité musicale des poètes.*

Mai. — A. LENOEL-ZÉVORT, *De la mimique.* — REDARD, *Déviation du rachis causée par l'obstruction nasale.* — G. LYON, *L'acoustique du Trocadero.*

Juin. — GUILLEMIN, *Les premiers éléments de l'acoustique musicale. Les Gammes. Les concours de diction de la ville de Paris.* — P. GILLET, *Essai psychologique sur le rêve musical.*

Juillet. — MARICHELLE, *Contribution à l'étude des consonnes.* — GUILLEMIN, *Les premiers éléments de l'acoustique musicale. Les gammes et le nombre 7.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 15, 16, 17. — ROBERT SAND, *Lettres d'Hector Berlioz à la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein.*

N. 17, 18. — G. SERVIÈRES, *Lieder français: Charles Bordes.*

N. 18. — PAUL FLAT, *Une page d'amour romantique.* — *Lettres inédites de Berlioz à Madame Estelle F.....*

N. 19, 20-21, 22-23. — H. IMBERT, *Le violon d'Ingres.*

N. 20-21. — H. DE CURZON, *« La Damnation de Faust » au Théâtre, à Paris.*

N. 22-23. — J. F., *Le sixième festival de Bonn.* — H. DE CURZON, *Sybil Sanderson.*

N. 24-25. — A. HALLAYS, *L'Esthétique de Berlioz.* — M. R., *« Till Eulenspiegel »*, opéra populaire, texte et musique de M. E. V. von Reznicek. — H. IMBERT, *« La Petite Maison »*, opéra-comique, musique de M. William Chaumet. — E. E., *Le 80° festival Rhénan.*

Le Théâtre (Paris).

Avril, I. — A. Jullien, « *La Statue* » *à l'Opéra.*

Avril, II. — Numero interessante consacrato interamente al caricaturista Cappiello.

Mai, I. — H. de Curzon, « *Muguette de Missa* » *à l'Opéra-Comique.* — H. de Curzon, *Madame Marie Thiéry.*

Mai, II. — « *Le Syre de Vergy* », *de C. Terrasse.*

Juin, I. — H. de Curzon, *Sybil Sanderson.*

Juin, II. — « *La Damnation de Faust* » *au Théâtre Sarah-Bernhardt.*

Juillet, I. — « *Werther* » *à l'Opéra-Comique.*

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig).

N. 15, 16, 17, 18. — *Das Spiel der Darsteller im ersten Aufzuge der* « *Walküre* ». Note sulla rappresentazione del primo atto della *Walkiria*, di Moritz Wirth.

N. 19. — *Zu Johannes Brahms' 70 Geburtstag* (7 maggio 1903), di T. Krause.

N. 20. — *Das Spiel der Darsteller im ersten Aufzuge der* « *Walküre* » (contin.).

N. 21. — *Inwieweit wurden Richard Wagner's Reformideen bisher ausgeführt*, di A. Eccarius-Sieber: Articolo pessimista, ma che purtroppo corrisponde alla realtà. L'arte di Wagner è caduta nelle mani di musicisti e di direttori teatrali ignorantissimi delle idee riformative, dalle quali essa ripete la sua vita, la sua importanza ed efficacia. L'articolista fa serie proposte.

N. 24. — *Falsche Reformvorschläge*, di E. Schmitz: L'articolista, per tutta risposta ad A. Eccarius-Sieber, cita il successo di Kienze, Humperdink e d'altri, dopo aver affermato l'eclettismo di Wagner. E questa è tutta la serietà de' suoi argomenti..... da impresario.

N. 22, 23. — *Das Spiel der Darsteller im ersten Aufzuge der* « *Walküre* » (fine).

N. 25. — *Theodor Reichmann* (un distinto baritono): cenno biografico di T. Helm.

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 1, 3, 5, 6. — *Die Sonate der Zukunft*, v. Dr. A. Schüh (Articolo didascalico).

N. 1, 2. — *Brahms, wie ich ihn kannte*, v. H. Conrat. London (Schizzo sulle abitudini e sul carattere del maestro).

N. 1, 2, 4. — *Johann Friedrich Reichardt*, v. Dr. Adolph Kohut (Memoria).

N. 3, 4. — *Händels Alexanderfest*, v. Prof. Wilh. Weber. Augsburg. — *Edward Elgar* v. H. Conrat. London (Cenno biografico).

N. 4, 5, 6. — *Bachs Orgelwerke in Klavierbearbeitung*, v. Dr. K. Grunsky (Contiene due importanti tabelle).

N. 1. — *Ein Oratorienentwurf von Goethe,* v. Prof. Wilh Weber. Augsburg.

N. 2. — *Urteile « bedeutender Männer über Mozärts Don Giovanni »,* v. H. Conrat. — *Die Musik des Urwaldes,* v. Ferd. Dortmann (Si parla della musica degli indiani).

N. 3. — *Lissts « Legende von der h. Elisabeth »,* v. Eugen Segnitz (Resoconto della 1ª esecuzione scenica in Lipsia).

N. 4. — *« Götz von Berlichingen ». Oper in fünf Akten von Karl Goldmark,* v. Gustav Schmitt (Si constata il successo della nuova opera del G. rappresentata in Budapest).-

N. 5. — *Musio Clementi,* v. H. Conrat (Memoria). — *Luisa-Rosa Todi,* v. Max Puttmann-Oberwalde (In occasione del 150° anniversario della morte della cantante portoghese Todi).

N. 6. — *Zu Richard Wagners zwanzigstem Todestage,* v. Prof. Herm. Ritter (Memoria). — *« Messidor » Musikdrama von Emile Zola und Alfred Bruneau* (Resoconto critico della 1ª rapp. dell'Opera del B. nel Teatro di Corte in Monaco di Baviera.

N. 6, 7, 8, 9. — *M. Enrico Bossi,* v. Prof. Wilh. Weber. Augsburg (Articolo bibliografico con speciale riguardo al « Canticum Canticorum »).

N. 7, 8. — *Die Bedeutung des mimischen Elements in der Musik,* v. Dr. A. Schüh (Si parla contro la « Musica invisibilis »).

N. 7, 8, 9. — *Von Meiningen nack London,* v. Hugo Schlemüller (Corrispondenza sul soggiorno dell'Orchestra di Meiningen in Londra).

N. 7, 8, 9. — *Friedrich der Grosse und die Mara,* v. H. Conrat. London (Il signor Conrat potrebbe scrivere con un po' più di tatto dell'arte vocale italiana passata, presente o futura e degli italiani in genere).

N. 7, 9. — *Chopins Verhältnis zu den Tonkünstlern seiner Zeit,* v. A. v. Winterfeld.

N. 7, 8. — *Die Entwickelung und Pflege der Musik in America,* v. W. (Uno dei soliti interessanti articoli).

N. 10, 11. — *Giovanni Sgambati,* v. Eugen Segnitz (Articolo bio-bibliografico). — *Klopstock und Gluck,* v. Dr. Adolph Kohut (In occasione del secolare anniversario del poeta).

N. 8. — *Hugo Wolf,* v. n. n. (Necrologia). — *Brückners 9.ter Symphonie,* v. K. Grunsky (Resoconto della 1ª esecuzione in Vienna).

N. 9. — *Cyrill Kistler,* v. A. Eccarius-Sieber (Cenno bio-bibliografico). — *Bachs Weihnachtsoratorium,* v. K.

N. 10. — *Das russische Volkslied,* v. W. (Memoria). — *« Heldentod und Apotheose ». Symphonische Dichtung von Carl Pohlig,* v. n. n.

N. 11. — *Franz Lachner,* v. Dr. Adolph Kohut (Memoria).

N. 12. — *Henry J. Wood,* v. H. Conrat (Cenno biografico). — *Brahms und Billroth,* v. Prof. Wilh. Weber. Augsburg.

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 15. — S. K. Kordy, *Absurditäten in der Musik-Kritik.* — Vernon Spencer, *Einiges über das Orgelspiel in Deutschland: Die Leipziger Orgelconcerte des Hernn Karl Straube.* — Ernst Stier, *Neue Chorwerke.*

N. 16. — EDWIN NERUDA, *Franz Lachner*. — ERNST STIER, *Neue Sonaten für Klavier*.

N. 17. — Dr. VIKTOR JOSS, *Hugo Wolf*. — KARL NAVRÀTIL, *Hugo Wolf*. — Dr. FRANZ MARSCHNER, *Hugo Wolf's Begrabnis, Anton Bruckner's « Wiederkunft »*. — F. BRENDEL, *Eine Neuheit auf dem Gebiete des Orgelbaues*.

N. 18. — PAUL HILLER, *John Coates*. — ERNST STIER, *Neue Lieder*.

N. 19. — K. ANG. KRAUSS, *Mannheimer Festtage*. — Dr. ARNOLD SCHERING, *« Musikalische Zeitfragen » von H. Kretzschmar* (Recensione).

N. 20. — ERNST STIER, *Theodor Litolff*. — W. KETSCHAU-DESSAU, *XIV Anhaltisches Musikfest aus 9 und 10 Mai 1903 im Kursaale zu Bernburg*. — Dr. F. JOSS, *Pruger Opernpremièren*. — E. STIER, *« Frühlingszauber »*. *Ballet-Idyll von G. v. Hechtritz, Musik von Prinz Joachim Albrecht von Preussen*.

N. 21. — ADALBERT OSZETZKY, *Das 50jähriger Jubiläumsfest der Budapester Philarmoniker*. — ELISABETH CALAND, *Armleiden der Klavierspieler* (Il noto pedagogo L. Deppe raccomanda di non sedersi troppo alto al pianoforte). — EUGEN JOHANNES, *« Catharina Cornaro » von Franz Lachner*.

N. 22. — W. KETSCHAU-DESSAU, *Das XIV Anhaltische Musikfest*. — H. SCHÖNFELD, *Mitteilungen über die Bearbeitung des Händel'schen Messias durch Johann Adam Hiller*.

N. 23, 24. — MAX RIKOFF, *Die Enthüllung des Joachim Raff-Denkmals*. — Dr. F. JOSS, *« Nadeya ». Grosse Oper-Musik von Cesare Rossi; Prager Operettenpremièren*. — S. K. KORDY, *Grossbritannische Kleinigkeiten*.

N. 25. — MAX RIKOFF, *Sängerwettstreit zu Frankfürt a. M.* — EVA SIEGFRIED, *R. Schumann's Liedercyklus « Frauenliebe und Leben »*.

Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (Berlino).

Aprile-Giugno. — A. I. *Hpkins, Dorian and Phrigian*. — O. Chilesotti, *Francesco da Milano*. — A. Heuss, *Die Venetianischen Opern-Sinfonien* (È uno studio importante, che colma una lamentata lacuna. L'Heuss, da buon conoscitore com'egli mostra di essere, sa però che queste sinfonie teatrali non partecipano, nella specie, della rimanente musica istrumentale italiana, e così si spiega la loro esclusione da una storia della musica istrumentale in Italia). — Albert Mayer-Reinach, *Carl Heinrich Graun. La battaglia del Re di Prussia*. — I. G. Prod'Homme, *Marie Fel* (Cenno biografico e memorie della rinomata cantatrice parigina (1713-1794)). — W. Altmann, *Meyerbeer Forschungen*. Lettere di Meyerbeer concernenti i suoi rapporti coll'*Opera* di Berlino. — R. Lach (Lussingrande), *Alte Weihnachts- und Ostergesänge auf Lussin*. — H. Riemann, *Die Dorische Tonart als Grundskala des griechischen Notenschrift*. — H. E. Wooldridge, *The Latest Collection of Early English Music*.

Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft (Berlino).

Maggio. — M. E. Sachs, *Die Wiederbelebung der Kirchentonarten*. — Nic. Findeisen, *Musikleben in Russland*. — R. Hirschfeld, *Hugo Wolf's Lyric*. — R. Newmarch, *Prince Igor*. — Ed. Istel, *E. Wolf-Ferrari's « La vita nuova »*. Recensioni. — Notizie, ecc.

Giugno. — Alf. Chr. Kalischer, ***Ein Kopierbuch der Simrock'schen Musikhandlung in Bonn vom Jahre 1797.*** — H. Pohl, ***Joachim Raff*** (Ricordi). — W. W. Cobbett, ***Chamber Music in London.*** — Notizie. — Recensioni, ecc.

Luglio. — G. R. Kruse, ***Bülowiana.*** — A. Werner, ***Heimatliche Musikausstellungen.*** — L. Dauriac, ***La musique à Paris.*** — Solite altre rubriche.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Maggio. — E. Newmann, ***Beaumarchais and the Opera.*** Pensieri di Beaumarchais sull'opera; rapporti con le idee di Wagner; il libretto del ***Tarare*** musicato da Salieri. — E. Duncan, ***The songs of Henry Purcell.*** — ***Reviews of New Music and New Editions.*** — Rivista dei concerti. — Musical Notes. — Musica.

Giugno. — F. Niecks, ***A criticism of J. S. Bach.*** Chiare e sane idee e differenze nello stile di Bach. — E. D. R., ***The prospects of an English Opera.*** — Solite altre rubriche. — Musica.

Musical Courier (Nuova York).

N. 1201. — ***Voice production from a laryngologist's, point of view,*** di J. Mount Bleyer. — ***Novelist and Musician*** è il titolo di un interessante scritto di Ernesto Newmann su G. Moore e le sue novelle. — Articoli editoriali diversi, in uno dei quali si accenna al ***Parsifal*** in America. — ***The Critic's Opportunity:*** rivista delle questioni musicali d'attualità a New York. — ***Elgar's Dream of Gerontius.*** — Corrispondenze dai principali centri musicali d'Europa e d'America. — Varia.

N. 1202. — W. Mill Butler, ***Hans Hasthan and his contemporaries.*** — Sezione editoriale, ***The enemies of De Reszke.*** — ***The Critic's Opportunity:*** rassegna sulla competenza musicale della stampa di New York. — Corrispondenze. — Varie, articoli d'occasione.

N. 1203. — ***Goethe and Berlioz.*** — ***How could he resign?:*** sulle dimissioni di W. Damrosch da direttore d'orchestra della Società Filarmonica di New York. — ***Das Judenthum in der Musik:*** una lettera di R. Wagner al conte Redern, capo dell'Opera di Berlino nel 1841. — Solite altre ricchissime rubriche.

N. 1204. — Rassegna editoriale: ***Parsifal*** a New York; le dimissioni di W. Damrosch; una piccola riforma nella terminologia della cronaca musicale. — ***The Critic's Opportunity.*** — Corrispondenze dai principali centri d'Europa e d'America.

N. 1205. — Sezione editoriale, ***The modern music dilemma:*** intorno all'apprezzamento di E. Newmann su l'opera di R. Strauss. — Rassegne varie.

N. 1206. — ***Kneisel Quartet resigns.*** — Le opinioni di Grau e di Conried sull'***Opera*** di New York. — Corrispondenze copiose, ecc.

N. 1207. — ***The Court Opera in Dresden.*** — ***That « Parsifal » Score.*** — ***Variations:*** rassegna di curiosità e di erudizione. — Notizie e articoli diversi. — Corrispondenze, ecc.

N. 1208. — *The Bethlehem Bach Festival.* — *Wagner and the east side Jews*, by H. Lancaster. — Nella parte editoriale: *Conried and Grand Opera; Felix Mottl in America.* — *Variations:* su diversi grandi pianisti d'Europa uditi in America, di L. Liebbing. — Corrispondenze, Earia, ecc.

N. 1209. — *Boston Symphony Season* (1902-1903). Qual ricco elenco di opere, di novità, di artisti in pochi mesi! Di italiani due nomi, Martini Egidio (con un'aria), Cherubini (con l'*Ouverture* del *Portatore d'acqua*). — *Parte editoriale*, copiosa e interessante. — Articoli di varietà. — Corrispondenze, ecc.

N. 1210. — Corrispondenze dai più grandi centri d'Europa e d'America. — *Variations:* interessante rassegna d'arte, storia ed erudizione. — Istituti musicali americani. — Varia, ecc.

N. 1211. — Berlin, London, Boston, Paris, Chicago, ecc.: estese corrispondenze. — *Get an original tune*, by Silas G. Pratt. — Parte editoriale: *Kocian e Kubelik.* — *Variations: Grieg.* — *Richard Strauss for America.* — *The Bugbear, Harmony.* — Varia, ecc.

The Musical Times (Londra).

Maggio. — *York Minster:* Saggio cronistorico illustrato di Vernon Blackburn. — F. G. E. *William Sterndale Bennet:* Cenno biografico. — *Occasional Notes.* — *Reviews.* — Corrispondenze. — Musica.

Giugno. — Herbert Tompson, *Trinity College, Cambridge.* — *William Sterndale Bennet* (contin.). — Articoli di interesse locale. — *Reviews.* — Corrispondenze. — Musica.

OLANDESI

Caecilia, Maandblad voor Muziek (S' Gravenhage).

Maggio. — *Portretten van Mozart als Kind en jongeling.* — C. L. Fahro: *Aanteekeningen bij de studie van Richard Wagners muziekdrama.* S. Van Millingen: *Ons volksgezang.* — Recensioni di novità musicali. — Notizie, corrispondenze da città dell'Olanda.

Giugno. — H. Viotta, « *Meistersinger* » *herinnerigen.* — A. Averkamp, *Historische aanteekeningen over a-cappella muziek en hare beoefening* (molto interessante). — *Brief uit Venetië.* — Solite altre rubriche.

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

⁂ **Parma.** — *R° Conservatorio di Musica.*

Esercitazioni degli Alunni (Martedì 2 giugno 1903 alle ore 21).

Programma.

PARTE 1ª.

1. S. BACH, *Ouverture* in *Do magg.* (Orchestra).

2. F. BÜCHNER, 2° Concerto, op. 45, per Flauto con accompagnamento di Pianoforte (E. Bandini: licenziando).

3. G. CAMPANINI (licenziando), *Trio* in *Sol min.*, per Pianoforte, Violino e Violoncello. — Allegro moderato; Adagio (Duetto); Allegretto umoristico; Presto brioso (M. Anelli: 8° anno — P. Pedretti: licenziando — A. Franceschini: licenziando).

PARTE 2ª.

4. T. VITALI, *Ciaccona* in *Sol min.*, per Violino con accompagnamento di Pianoforte (F. Bonaretti: 7° anno).

5. A. BAZZINI, *Nuvole d'oro* (Melodia). — R. SCHUMANN, *Amor di Poeta*, N. 3. — E. GRIEG, *Io t'amo, ahimè* (Melodia) (M. Pampari: 1° anno).

6. R. SCHUMANN, Concerto in *La min.*, per Pianoforte con accompagnamento d'Orchestra, op. 54 — Allegro affettuoso; Intermezzo; Andantino grazioso; Allegretto vivace (A. Tedoldi: 7° anno).

L'orchestra di alunni è diretta da Gustavo Campanini.

I numeri 2 e 4 verranno accompagnati al Pianoforte dall'alunno G. De-Zuccoli.

Il Direttore ff.
T. RIGHI.

⁂ — *Programma del Saggio pubblico* che avrà luogo nella Sala del Ridotto del R. Teatro (Domenica 31 giugno 1903 alle ore 14).

Programma.

PARTE 1ª.

1. F. PAER, *Ouverture* all'opera « *Cinna* ».

2. M. WIDOR, *Suite* per Flauto e Pianoforte: *a*) Moderato; *b*) Romanza; *c*) Scherzo. — (*) C. Céard (1); G. De-Zuccoli (2).

---

(1) Scuola del Prof. P. Cristoforetti.
(2) Scuola del Prof. A. Galliera.

3. F. Liszt, a) *Studio di Concerto*, per Pianoforte. — F. Chopin, b) *Polacca*, op. 53, per Pianoforte. — (*) Emma Corazzi (1).

4. (*) G. Candiolo (2), *Trio* in *Fa♯ min.*, per Pianoforte, Violino e Violoncello: a) Allegro; b) Lento; c) Presto. — Esecutori: L'Autore; (*) P. Pedretti (3); (*) A. Franceschini (4).

Parte 2ª.

5. D. Popper, 1° tempo del Concerto in *Mi min.*, op. 24, per Violoncello con accompagnamento d'Orchestra: A. Franceschini.

6. L. Beethoven, 1° tempo del Concerto in *Re magg.*, op. 61, per Violino e Orchestra: P. Pedretti.

7. E. Grieg, *In Autunno:* Concerto-Ouverture, op. 11.

Dirige l'orchestra (*) G. Campanini.

N.B. I nomi preceduti da (*) appartengono ad alunni i quali hanno compiuto il corso degli studi.

⁂ **Bologna.** — *R. Accademia Filarmonica.*

Concerto vocale ed istrumentale di Musica Classica Italiana. Secoli XVII e XVIII (Lunedì 11 maggio 1903 alle ore 20,45).

Programma.

1. Orazio Dell'Arpa (1630), Arietta per due soprani: *Ho perso il mio core.* Con la composizione per Pianoforte di Luigi Torchi: Signore Alessandrina Drudi-Dragoni e Giuditta Reggiani.

2. Gio. Antonio Rigatti (1641), Canzonetta: *O biondetta.* — Francesco Cavalli (1600-1676), Canzone: *Donzelle fuggite lasciva beltà.* (Idem): Signora Giuditta Reggiani.

3. Giuseppe Tartini (1692-1770), *Grave*, per Violino (dalla Sonata VII, op. I). — Martino Pesenti (1645), *Corrente*, per Violino (dall'op. « *Correnti e Balletti* »). — Felice Giardini (1716-1796), *Allegretto pastorale*, per Violino (dalla Sonata in *Mi♭ magg.*). (Idem): Signor Mario Corti.

4. Luigi Rossi (1600), Arietta per tre Soprani: *Al bel lume d'un bel volto.* (Idem): Signorina Rina Brusi; Signore Alessandrina Drudi-Dragoni e Giuditta Reggiani.

5. Marc'Antonio Cesti (1620-1681), Aria: *Insegnatemi a morire.* — Francesco Tenaglia (1660), Aria in istile recitativo: *Non è mai senza duol.* — Aless. Ghivizzani (1572-16....), Aria: *Filli mia.* (Idem): Signora Alessandrina Drudi-Dragoni.

6. Giambattista Cirri (1770), *Adagio sostenuto*, per Violino (dalla Sonata VI, op. XV). — Pietro Locatelli (1693-1764), *Cantabile*, per Violino (dalla Sonata I, op. VI). (Idem): Signor Mario Corti.

7. Giacomo Carissimi (1650), *Il Ciarlatano*, cantata per tre Soprani. (Idem): Signora Giuditta Reggiani; Signorina Rina Brusi e Signora Alessandrina Drudi-Dragoni.

---

(1) Scuola del Prof. Cav. S. Ficcarelli.
(2) Scuola del Prof. T. Righi.
(3) Scuola del Prof. R. Franzoni.
(4) Scuola del Prof. L. Carini.

8. Bernardo Gaffi (1700), Minuetto Allegro: *Luci vezzose.* — Giacomo Carissimi (1650), Aria: *Mesto in sen d'un antro ombroso.* — Gio. Batt. Mazzaferrata (1683), Arietta: *Presto presto io m'innamoro.* (Idem): Signorina Rina Brusi.

9. Franc. Maria Veracini (1721), *Largo,* per Violino (dalla Sonata III, op. I). — Pietro Nardini (1722-1793), *Adagio,* per Violino (dalla Sonata V). (Idem): Signor Mario Corti.

10. Luigi Rossi (1600), Aria per due Soprani: *Due labra di rose fan guerra al mio core.* (Idem): Signorina Rina Brusi e Signora Alessandrina Drudi-Dragoni.

11. Alessandro Scarlatti (1650-1725), Aria: *Ombre opache,* con Violini e Violoncelli: Signora Giuditta Reggiani; Violini: Signori Primo Beretta, Eugenio Chiesa, Gio. Battista De-Fabiani, Aldo Nanni, Conte Alessandro Ranuzzi, Amleto Zecchi — Violoncelli: Signori Emilio Rizzi, Carlo Serato.

12. Arcangelo Corelli (1653-1713), *Follia,* per Violino (Sonata XII, op. V). (F. David): Signor Mario Corti.

La concertazione della parte vocale è stata fatta sotto la direzione del Professor Alessandro Vezzani.

Al Pianoforte: Signor Luigi Trebbi.

N. B. Le Canzoni e le Arie comprese nei numeri 2, 5 e 8 fanno parte della collezione: *Eleganti canzoni ed arie italiane del sec. XVII,* trascritte con la composizione per Pianoforte da L. Torchi (G. Ricordi e C., Milano). Le Arie a due e tre soprani e la Cantata *Il Ciarlatano* del Carissimi sono tratte dall'opera « *L'Arte musicale in Italia* », vol. 5° di L. T. (G. Ricordi e C., Milano). Le composizioni per Violino e Pianoforte (eccettuata la *Follia* del Corelli) appartengono alla raccolta: *A Collection of pieces for the Violin composed by Italian Masters of the XVII and XVIII Centuries,* di L. T. (A. Boosey, Londra).

*** *École des hautes études sociales.* École de Morale et de Pédagogie, École Sociale, École de Journalisme, École d'Art (1903–1904), 16, rue de la Sorbonne à Paris. — Les cours ouvriront le 2 novembre 1903.

MUSIQUE

Président: M. Romain Rolland.

La musique française au XIII^e et XIV^e siècle, M. P. Aubry, Directeur de la *Tribune de Saint-Gervais.*

La musique tonale classique: la fugue, la sonate, la symphonie, M. Maurice Emmanuel, Docteur ès-lettres.

La musique du dernier tiers du XVI^e siècle français, M. H. Expert, Professeur à l'École Niedermeyer.

Théorie et pratique de l'art musical du VI^e siècle au IX^e siècle, M. A. Gastoné, Professeur à la *Schola Cantorum.*

Sur la théorie psychologique de la gamme, M. Goblot, Professeur de philosophie à l'Université de Caen.

Mondonville, M. Hellouin, Critique musical.

De Schumann à Debussy, M. Louis Laloy, Rédacteur en chef de la *Revue musicale.*

Le romantisme de Berlioz, M. Ch. Malherbe, Bibliothécaire-archiviste de l'Opéra.

Histoire des doctrines musicales au XVIe et XVIIe siècle, M. Pirro, Professeur à la *Schola Cantorum*.

Le théâtre antique, M. Th. Reinach.

Gluck, M. Romain Rolland.

La chanson populaire, M. Julien Tiersot, Sous-bibliothécaire du Conservatoire National de musique.

Explications de formes musicales, M. Vincent d'Indy, Compositeur, directeur de la *Schola Cantorum*.

THÉATRE

La Direction de cette section est rattachée, pendant la période d'organisation, à la Direction générale de l'École.

1. — *Histoire du théâtre.*

1. *Le théâtre indien*, M. Sylvain Lévy, Professeur au Collège de France.
2. *Le théâtre grec*, M. A. Croiset. — M. Collignon, Professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris.
3. *Le théâtre du moyen âge*, M. Bédier, Maître de conférences à l'École normale supérieure.
4. *Le théâtre de la Renaissance*, M. M. Marcel Schwob.
5. *Le théâtre du XIXe siècle*, M. Nozière, Critique dramatique.

2. — *Le théâtre à l'étranger.*

1. *Angleterre*, M. Georges Bourdon, Publiciste.
2. *Allemagne*, M. Victor Friedel.
3. *Italie*, M. Sirven.
4. *Belgique*, M. Destrées, Député au Parlement du royaume de Belgique.

3. — *Idées et formes nouvelles.*

1. *Le théâtre libre*, M. Antoine, Directeur du Théâtre Antoine.
2. *La condition sociale des acteurs*, M. Gémier.
3. *Le théâtre et la société*, M. Vandervelde, Député au Parlement du royaume de Belgique.
4. *Le théâtre du peuple*, M. M. Pottecher, Homme de lettres.
5. *Le théâtre social et moderne*, M. Gabriel Trarieux, Homme de lettres.
6. *Le théâtre et l'histoire*, M. Romain Rolland.

4. — *Cours d'esthétique musicale, vocale et scénique.*

L'enseignement vocal: les doctrines, les hommes. — Tentatives faites pour introduire des notions scientifiques dans l'étude de l'art du chant. — Ce que doit être une science du chant: la méthode et les moyens.

M. Victor Maurel.

Opere nuove e Concerti.

*** Il Principe Luigi Ferdinando di Baviera sta scrivendo un'opera che ha per titolo *Gige e il suo anello.*

*** La Casa editrice N. Simrock pubblicherà quanto prima un grande lavoro per Soprano solo, Coro ed Orchestra di Max Bruch, intitolato *Damajanti*. È tratto dalla nota epopea indiana *Nala e Damajanti*.

*** Ingeborg von Bronsart lavora intorno ad un romanzo musicale in un atto: *L'espiazione*; il soggetto è tolto dal dramma omonimo di Teodoro Körner.

*** L'*Evangeliman* di Kienzl è promesso in lingua italiana a Roma e a Milano.

*** Ebbe un buon successo l'opera popolare: *Till Eulenspiegel* di Reznicek al Teatro Reale di Berlino; ma la musica non è originale a bastanza.

*** La 9ª Sinfonia di Bruchner ebbe un grande successo fra le esecuzioni avutesi al *Festival* di Duisburg. I capi-orchestra italiani non conoscono Bruchner?

*** Nella festa nazionale dei cantori nord-americani a San Luigi, 4000 voci e 200 uomini d'orchestra hanno eseguito il primo finale del *Lohengrin* e il finale della *Loreley* di Mendelssohn.

*** Opere nuove rappresentate con più o meno successo:

La petite maison di A. Bisson, a Parigi.
Janek di L. Zelenski, a Varsavia.
La bandiera bianca di Pierre Maurice, a Cassel.
König Rother (opera di concerto ossia *Cantata*) di Krug-Waldsee, a Magdeburgo.
Horaut und Hilde di V. Gluth, a Monte Carlo.
Liane di W. Rabl, a Strasburgo.
Il fabbricante di polvere di Norimberga di Ph. Bade, a Karlsruhe.
Ulbranda di W. Dost, a Plauen.

Monumenti.

*** Il comitato pel monumento da erigersi a Wagner in Lipsia ha deciso di aggregarsi nuovi membri e di farsi promotore di un'agitazione energica.

*** Anche Pietro Benoit avrà il suo monumento ad Harlebcke, la città dov'egli nacque.

*** Il 22 ottobre sarà inaugurato a Stoccarda il monumento a Francesco Liszt. Per chi nol sapesse il 22 ottobre è il giorno natalizio del grande pianista.

*** A Pietroburgo è stata posta di recente la prima pietra del monumento per M. J. Glinka, il quale sorgerà dinanzi al *Teatro Maria*.

Varie.

*** Il Dr. Alfredo Untersteiner, che prepara un *Manuale del Violinista* per la nota raccolta Hoepli, prega i signori artisti di violino italiani, specialmente i signori professori nei Conservatorî e Scuole musicali, di spedire al suo indirizzo: Merano — Austria, brevi notizie biografiche su questo schema, N. N. nato a....... (18.....) scolaro di . . . . . professore al Conservatorio, scuola di . . . . opere principali: . . . . . .

*** Il nuovo direttore del *Metropolitan Opera House* di Nuova York, Enrico Conried, è un uomo che ha delle idee. Si dice che nella prossima stagione egli farà rappresentare *Parsifal* di R. Wagner. Egli abbandonerà il sistema delle *stelle* e modificherà il personale dei capi-orchestra.

*** La famiglia di Federico Smetana ha trovato fra le carte sconosciute del maestro molti schizzi e alcuni pezzi per Pianoforte.

*** Si dice che l'impresa degli Oratorii di Perosi cederà presto il *salone* di Milano, le partiture e le istrumentazioni, ecc. al migliore offerente.

*** La millesima rappresentazione degli *Ugonotti* di Meyerbeer ebbe luogo recentemente a Parigi.

Necrologie.

*** Enrico Bellermann, professore di Scienza della Musica nell'Università di Berlino.

*** La signora Malvina Schnorr von Carolsfeld, nata Garrigues. Essa fu moglie a Luigi Schnorr von Carolsfeld, morto il 21 giugno 1865. Essa ed il marito furono, nel 1865 a Monaco, i primi e principali interpreti dell'opera: *Tristano e Isolda*.

*** Luigi Arditi, direttore d'orchestra e compositore.

*** Emilio Durand, professore d'armonia al Conservatorio di Parigi.

*** Sibilla Sanderson, artista di canto.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Accademia (La R.) di S. Cecilia nel XXV anniversario della fondazione del Liceo musicale. In-8. — Roma, Forzani.

Annuario del R. Conservatorio di musica G. Verdi di Milano. Anni 1897-98-1902-903 In-8. — Milano, Tip. del Patronato.

Boeri G. B., *Varietà letterarie nella musica.* Conferenza. In-8. — Torino, Vincenzo Bona.

Bonaventura A., *Manuale di Storia della musica.* 2ª ediz. migliorata. In-32. — Livorno, Giusti. — L. 1.

Dassori C., *Opere e operisti:* dizionario lirico, 1541-1902. In-8. — Genova, Tip. Sordo-muti. — L. 8.

Gandolfi R., *Note illustrative all'Accademia di musica dedicata alla « Ouverture » nell'arte italiana,* data nel R. Istituto musicale di Firenze, marzo 1903. In-8. — Firenze, Galletti e Cocci.

Griffo L., *Studi letterari musicali:* sunto complementare per uso dei RR. Conservatorî di musica. 2ª ediz. In-8. — Napoli, R. Izzo. — L. 1,50.

Mantovani T., *Gioacchino Rossini a Lugo e il Cembalo del suo maestro Malerbi.* In-4. — Pesaro, Tip. G. Federici.

Raffaelli C., *Il canto fermo e i suoi pretesi riformatori.* In-8. — Lucca, Tipografia Baroni. — L. 1,50.

Scotti C., *Giovanni Simone Mayr.* Discorso. In-8. — Bergamo, Istit. di Arti Grafiche.

Taddei A., *Dante e la musica.* In-16. — Livorno, R. Giusti.

FRANCESI

Berlioz H., *La musique et les musiciens.* Introduction par A. Hallays. In-18. Paris, Calman-Lévy. — Fr. 3,50.

Houdard G., *La richesse rythmique musicale de l'antiquité.* In-8. — Paris, A. Picard. — Fr. 3,50.

Imbert H., *Médaillons contemporains*. In-16. — Paris, Fischbacher. — Fr. 4.

Pothier J., *Cantus mariales quos e fontibus antiquis eruit aut opere novo veterum instar concinnavit*. In-16. — Paris, Poussielgue. — Fr. 3.

— *Notice explicative sur l'exécution et l'écriture du chant grégorien*. — Paris, Poussielgue. — Fr. 0,25.

Schuré E., *Histoire du Lied ou la chanson populaire en Allemagne*. Nouvelle édition. In-16. — Paris, Perrin et C. — Fr. 3,50.

Soubies A., *Histoire de la musique. États Scandinaves. XIXème siècle. Norvège*. In-12. — Paris, E. Flammarion. — Fr. 2.

Tardif E., *Essai de musique trascendentale. Les sons et les couleurs*. In-8. — Paris, Fischbacher. — Fr. 1,50.

TEDESCHI

Armin G., *Gesammelte Aufsätze üb. Stimmbildung, Gesangskritik, moderne Sänger u. Schauspieler*. Gr.-8. — Leipzig, F. Luckhardt.

Bojanowski P., *Das Weimar Johann Seb. Bachs*. Gr.-8. — Weimar, H. Böhlau's Nachf.

Bühne bunte. Fröhliche Tonkunst. Gesammelte v. R. Batka. 6 Folge. Gr.-8. — München, G. D. W. Callwey.

Gebeschus J., *Vergleichende Tabellen zur Musikgeschichte unter Berücksicht der Kultur u. Weltgeschichtsdaten*. Gr.-4. — Leipzig, Verlag des Musik-Woche.

Gleich F., *Handbuch der modernen Instrumentirung*. 4 verm. Aufl. Gr.-8. — Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.

Hanseo R., *Wie werde ich Solo-Klarinettist?* Gr.-12. — Leipzig, R. Poehle.

Herrmann H., *Die Bildung der Stimme*. Gr.-8. — Berlin, Schuster und Loeffler.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters f. 1902. 9. Jahrg. Hrsg. v. R. Schwartz. Gr.-8. — Leipzig, C. F. Peters.

Marsop P., *Studienblätter e. Musikers*. Gr.-8. — Berlin, Schuster u. Loeffler.

Mathias F. X., *Der Strassburger Chronist-Königshofen als Choralist. Sein Tonarius, etc.* Gr.-8. — Graz, Styria in Komn.

Mitteilungen f. die Mozart-Gemeide in Berlin. Hrsg. v. R. Genée. 15 Heft. Gr.-8. — Berlin, Mittler u. Sohn.

Rau H., *Beethoven. Ein Künstlerleben*. Gr.-8. — Leipzig. Th. Thomas.

Rischbieter W., *Erläuterungen u. Beispiele f. Harmonieschüler*. Gr.-8. — Berlin, Ries u. Erler.

Sacher H., *Unsere Tonschrift*. Gr.-8. — Wien, A. Pichler.

Schade G., *Der deutsche Männergesang*. Gr.-8. — Cassel, A. Freyschmidt.

Schelling H., *Was muss man v. R. Wagner u. seinen Tondramen wissen?* Gr.-8. — Berlin, H. Steinitz.

Schipke M., *Die Technik des tonalen Treffens f. Chordirigenten*. Gr.-8. — Berlin, C. Habel.

Stephani H., *Das erhabene Insonderheit in der Tonkunst u. das Problem der Form im Musikalisch-Schönen u. Erhabenen*. Gr.-8. — Leipzig, Seemann.

Teuger M., *Beethoven's unsterbliche Geliebte, nach persönl. Erinnergn.* 3 Aufl. Gr.-8. — Bonn, F. Cohen.

Tschaikowsky M., *Das Leben Peter J. Tschaikowsky's*. Gr.-8. — Moskau, Jurgenson.

Verzeichnis der im J. 1902 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften u. Abbildungen m. Anzeige der Verleger u. Preise. Gr.-4. — Leipzig, F. Hofmeister.

Zanten C., *Leitfaden zum Kunstgesang*. Gr.-4. — Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Zehrfeld O., *Wegweiser f. den Organisten.* Ein literar. Ratgeber bei der Auswahl geeigneter Vorspiele zu den einzelnen Nummern des Sächs. Gr.-8. — Löban, J. G. Walde.

Wallaschek R., *Anfänge der Tonkunst*. Gr.-8. — Leipzig, J. A. Aarth.

INGLESI

Althaus B., *Advice to Pupils and Teachers of the Violin.* In-8. — London, « Strad ».

Lahee H. C., *The organ and its masters*. In-12. — New York, L. C. Page.

Mason Dan G., *From Grieg to Brahms:* studies of some modern composers and their art. In-12. — New York. Outlook Co.

Plaidy L., *The Pianoforte Teachers' Guide.* Transl. by F. R. Ritter. In-8. — London, W. Reeves.

Sykes T. P., *The Teacher's Manual of School Music.* A Year's Course Methodically and Practically Treated. In-8. — London, Simpkin.

Tours B., *The Vioia.* Edit by Alfred Gibson. In-4. — London, Novello.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Ashton Algernon. — Op. 101. *Sonate (Es-moll)* für Pianoforte.
Op. 110. *Zwei anspruchlose Stücke* für Violine und P.forte. — Wien. « Mozarthaus ».

È curioso che mentre la sonata per quartetto o per pianoforte in unione ad istrumenti ad arco viene ancor coltivata e con onore, la sonata per pianoforte solo diviene una forma artistica sempre più rara. E non fosse che per questo salutiamo con simpatia la presente dell'Ashton: opera seriamente scritta e con slancio, e di non poche esigenze verso l'esecutore nel primo tempo e nel finale. Il confronto nuoce forse alla romanza dell'opera 110 ed alla *tarantella* che è di effetto maggiore ma senza carattere particolare.

Bonvin Ludwig. — Op. 62. « *Johanna d'Arc* » vor dem Scheiterhaufen. Konzertscene für Sopran. — Leipzig. Breitkopf, Härtel.

La scena è ben condotta, la musica dignitosa: e se il pensiero fosse più originale le darebbe maggior vita.

Bunte Bühne. — ***Fröhliche Tonkunst***. Sechste Folge. — München, 1903. G. D. W. Callwey, Kunstwart-Verlag.

Sotto questo titolo si presenta una elegante raccolta di musica per canto e piano; il sesto fascicolo contiene nove pezzi di Schubert, Weber, Mendelssohn, Schulz, H. Wolf, Weber, Scandellus, Mozart.

Catoire G. — Op. 14. *Trio* pour Piano, Violon et Violoncelle. — Leipzig, Moscou. P. Jurgenson.

Nel primo e nel terzo tempo (finale) la musica è appassionata e si svolge libera, impetuosa: il tempo di mezzo è uno scherzo cui è intercalato un breve andante.

La condotta generale della composizione e l'attrattiva degli episodi rispondono degnamente all'aspettativa degli esecutori, i quali han ben diritto di essere difficili verso un autore che loro domanda non poco.

Cor de Las A. — *Vier Lieder* für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. — Leipzig, Breitkopf, Härtel.

Stile melodico se non ancora originale e forma elegante.

Cui C. — Op. 62. *21 Gedichte*, von N. Nekrassow, deutsche Umdichtung von L. Esbier. — Moskau. P. Jurgenson.

Il fascicolo comprende ventun canti, di cui l'ultimo è un coro a sole voci. Si lamenta in genere che nella lirica si vada spegnendo il sentimento melodico, e questo è pur vero: si declama più che non si canti e il pensiero musicale si fa sempre desiderare.

Ai cultori della melodia raccomandiamo il bel fascicolo del Cui, un lirico che entra subito in materia e dice quel che ha da dire, ha carattere e sa dilettare.

Glenck Hermann von. — Op. 1. *Vier Lieder* für eine Singstimme und P.forte. — Leipzig und Zürich. Gebrüder Hug.

Hummel Ferdinand. — Op. 74. *Hosianna*, für dreistimmigen Frauenchor a cappella.

Op. 74. N. 5. *Adagio cantabile*, für Violine, Bratsche, V.cello, Harfe, Orgel (oder Harmonium), zwei Klarinetten in B, und Horn in F; Ausgabe für V.cello mit P.forte-Begleitung. — Leipzig. Ernst Eulenburg.

Jentsch Max. — Op. 14. *Scherzo.*

Op. 36. *Scherzo.* — Leipzig, Breitkopf. Härtel.

Due pezzi per Pianoforte di effetto brillante; forse il primo più vario fa maggiore impressione.

Kron L. — Op. 178. *Classiker-Perlen* für Violine mit P.forte. Begleitung. — Leipzig. Ernst Eulenburg.

Trascrizioni facili sì pel Violino come pel Pianoforte con indicazioni relative al meccanismo da opere di classici antichi e moderni.

Liszt Franz. — *Die Trauer-Gondel (La gondola lugubre)* für P.forte. — Leipzig. E. W. Fritzsch.

Die Ideale. Symphonische Dichtung arrangiert von August Stradal. — Leipzig. Breitkopf und Härtel.

Nella *Trauer-Gondel*, Liszt vuol essere nient'altro che musicista e dà il bando a qualsiasi effetto di virtuosismo: è difatti un pezzo senza difficoltà tecniche, in cui si riconosce subito il fare di Liszt nella melodia cromatica e di carattere piangente.

Del poema sinfonico *Die Ideale*, inspirato a Schiller, non si può in poche parole dare un giudizio: al pari degli altri più che un valore assoluto ha un'importanza pel momento storico in cui fu scritto, ed offre alla critica materia d'osservazione in riguardo allo stile e all'influenza che esercita sui contemporanei; specialmente l'affinità con Wagner è degna di studio. Il pianista di forza troverà nella trascrizione dello Stradal un pezzo di massimo effetto.

Mancinelli Luigi. — *Missa* in honorem Beatae Mariae Virginis sub titulo Auxilium Christianorum ad quatuor voces dissimiles comitante Organo vel Harmonio. — Torino. M. Capra.

Melodia scorrevole e di effetto immediato; lo stile non omogeneo forse a causa dell'armonizzazione tende talvolta al sentimentale a scapito della severità come nel *Gloria*. Maggior robustezza è nel *Credo*.

Nawratil Karl. — Op. 22. *Improvisationen* für P.forte.
Op. 24. Sonate (*D-moll*) für Clavier und Violoncello. — Wien. « Mozarthaus ».

Sì gl'improvvisi come la sonata si raccomandano per brio ed effetto e sono di scorrevole lettura.

Niggli Friedrich. — Op. 2. *Thema mit Variationen* für P.forte. — Leipzig, Zürich. Gebrüder Hug.

Ravanello Oreste. — Op. 63. *Missa* in honorem S. Josephi Calasantii duabus vocibus aequalibus comitante Organo vel Harmonio. — Torino. M. Capra.

Un compositore, il Ravanello, che va innanzi: senza rinunziare alle formole tradizionali e caratteristiche dellc stile da chiesa egli parla anche al pensiero, e l'inspirazione si afferma sempre di più nelle ultime pagine.

Rebikoff W. — Op. 21. « *Der Christenbaum* ». Märchenspiel in 1 Acte und 4 Bildern; Text von S. Plaxin, deutsch von L. Esbeer.
Op. 22. « *Esclavage et Liberté* ». Tableau musical psychologique, pour Piano. — Leipzig, Moscou. P. Jurgenson.

Del Rebikoff conoscevamo alcuni saggi, curiosità musicali da *salon*, ma d'una originalità artifiziosa che ci lasciava dubbiosi. Il bozzetto drammatico che abbiamo sott'occhio ci presenta l'artista in una luce più chiara ed anche più favorevole: descrive il contrasto tra la miseria e la ricchezza, il caso pietoso d'una fanciulla che si muore di freddo ai piedi d'una casa in cui si festeggia l'albero di Natale. Il Rebikoff tratta l'episodio con sentimento, dà risalto all'idea melodica, e per mezzo dell'armonizzazione di carattere cromatico cerca il rinforzo dell'espressione ed una stilistica personalità. Fino a qual punto questa sia spontanea dirà la produzione a venire; in complesso c'è l'effetto drammatico. Piuttosto facciamo riserve sulla musica di danza tra il secondo ed il terzo quadro: è un genere di musica insignificante e di cui troppo si è abusato.

Nell'opera 22 sono le medesime qualità di stile; solo che occorrerebbe una tecnica pianistica di effetto maggiore.

Rheinberger Joseph. — Op. 123*a*. - Op. 123*b*. *Zwölf Fughetten strengen Styls für die Orgel.* — Leipzig. C. F. Kahnt Nachfolger.

In tutto sono ventiquattro *fughe* d'uno stile semplice e chiaro, simpatiche per inspirazione, non solo gradita lettura per l'organista ma anche raccomandabili allo studioso di contrappunto.

Sitt Hans. — Op. 79. *Jugend-Album* für Violine mit Begleitung des P.forte. — Ernst Eulenburg.

Dodici pezzi facili in prima posizione e di gradevole lettura.

Zorn Hans. — Op. 16. *Zwei Lieder* für eine Singstimme mit Begleitung des P.forte. — Magdeburg. Gustav Haushalm.

Zueiroz J. — Op. 30. *Menuet* pour Orchestre à cordes. — Rio de Janeiro. E. Bevilacqua.

Wassilenko S. — Op. 5. *Legende* von der grossen Stadt Kitesh und dem stillen See Sswetojar. Musikalisch-Dramatische Episode in 1 Act und 3 Bildern. — Leipzig, Moskau. P. Jurgenson.

Il soggetto della leggenda è il miracolo dell'immersione della città Kitesh, salvata così dall'invasione dei Tartari, e di poi libera dalle onde. Il compositore usa la forma di pezzi staccati e si giova pure del motivo di reminiscenza a caratterizzare le principali situazioni.

La melodia a grandi linee è messa in evidenza; senza sforzo e ricerca di effetti esotici l'armonia.

I pezzi a forma chiusa riescono più soddisfacenti: una forma musicale più moderna avrebbe dato maggior vita e risalto ai momenti di transizione; musica in complesso dignitosa, nè in primi esperimenti s'ha da pretendere di più.

Autori antichi.

L. van Beethoven. — *Sonate* ed altre opere per Pianoforte elaborate da Sigmund Lebert ed Hans von Bülow. — Stuttgart. Edizione Cotta.

È con piacere che annunziamo la ristampa col commento in lingua italiana e francese (traduttori Ippolito Valetta ed Ernest Closson) di questa apprezzatissima fra le edizioni beethoveniane. Comprende cinque volumi; i tre primi sono curati dal Lebert e il contenuto è così disposto: 10 sonate (op. 2-14) nel primo, altre dieci (op. 22-49) nel secondo; nel terzo variazioni, rondò, bagatelle e l'andante in *Fa magg.* (op. 33-51 e non numerate). Il Lebert espone minutamente in una dotta Prefazione i criterî tenuti riguardo al testo ed ai segni d'esecuzione: lavoro condotto col maggior scrupolo ed in modo esauriente per lo studioso, il quale oltre le utilissime note a piè di pagina è anche indirizzato allo studio della forma musicale.

L'elaborazione del quarto volume, sonate ed altre opere (op. 53-90) e del quinto (op. 101-129) è dovuta al Bülow, sulla cui autorità come conoscitore di Beethoven è inutile insistere. Certo che nelle edizioni antiche e corredate d'una miserevole diteggiatura primitiva l'esecuzione delle ultime sonate si presenta allo studioso autodidattico come un enigma; colla scorta del Bülow si può dire che mezza strada è già fatta. Una tale penetrazione nell'opera del genio è solo possibile in un intelletto di vasta coltura e quando l'esteta si sostituisca all'empirico d'arte; chè il Bülow è esteta anche nella pratica del meccanismo pianistico. Il suo modo di diteggiare vuol essere studiato a fondo: poco curante della maggiore o minor difficoltà d'esecuzione di un gruppo di note, esso mira piuttosto

a tradurlo in un movimento spontaneo — quasi un gesto della mano — rispondente ad un movimento estetico. Donde molti tratti bizzarri ed ardimenti in confronto alla tecnica d'altri tempi: render difficile ciò che sarebbe facile allo scopo d'incitare ad un'esecuzione perfetta; oppure impedire che l'esecutore cada per inavvertenza in qualche difetto; e nei particolari molto severo anzi meticoloso. Ottimo esercizio — chi scrive ne fece l'esperienza — è lo studio a memoria di qualche sonata colla diteggiatura del Bülow accettandola completamente anche quando ci ripugni; lo studio ne è più difficile da principio, ma imparata che sia, essa rimarrà più fortemente impressa nella memoria. E più tardi, dopo molti confronti ed esperimenti potremo senza timidità scostarci dal Bülow in certe sue esagerazioni, contro cui reagiscono — come di recente osservammo — altri pur autorevolissimi pianisti.

Concludiamo augurandoci che lo studio serio di Beethoven vada maggiormente diffondendosi tra di noi.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

✦ MEMORIE ✦

Da autografi di grandi musicisti

(SPIGOLATURE).

Dalla ricca collezione d'autografi Cossila, serbata gelosamente dalla Biblioteca Civica torinese, già ebbi occasione, anni sono, di estrarre in servigio dei lettori della *Rivista Musicale Italiana* (1) alcuni autografi donizettiani, cui feci seguire una lettera di Giuditta Grisi, curiosa più che per notizie inedite per un parallelo, ispirato da recenti avvenimenti teatrali, fra Bellini e Donizetti, tutto a favore di quest' ultimo che « tutta la gente desidererebbe vedere ai sette cieli ». Altri autografi di compositori, di cantanti, d'impresari, se non in gran numero, certo molto ragguardevoli contiene la preziosa collezione. Perciò mi sembra riuscire d'interesse anche maggiore di quello destato dalla pubblicazione delle poche lettere del grande bergamasco, estrarre, col consenso dell'Autorità municipale torinese, alla quale esprimo la mia maggiore riconoscenza per la gentile concessione, dalla citata raccolta qualche altra lettera di musicista, tanto più che, venendo a completare recenti pubblicazioni di biografie o di epistolari, esse possono portare un contributo non indifferente di notizie veramente nuove o in qualche modo curiose alla storia, almeno aneddotica, della musica e dei musicisti nel secolo decimonono.

Pregevole collezione di lettere rossiniane diedero nel bel volume, edito or non è molto dal Barbera, G. Mazzatinti e F. e G. Manis. Non curarono o non ebbero modo di includervi le varie lettere che mi fu dato di ritrovare nella Civica torinese e che ora pubblico, ri-

(1) Vol. II, fasc. 2°, 1895.

tenendole, secondo ogni verisimiglianza, inedite. Preziosa nella sua brevità la prima, unica che io sappia nota tra quelle che indirizzò alla madre ed alla quale l'accenno alla composizione ed all'andata in scena della *Gazza Ladra* alla Scala permette senz'altro di attribuire la data 1817. Le altre, se anche semplici commendatizie, ritraggono tutta la scioltezza e il brio dello stile letterario rossiniano, od escono in brevi descrizioni quasi idilliache come la lettera al Vanotti, o, come l'ultima del 4 gennaio 1866, tradiscono, anche una volta, quelle tali preoccupazioni gastronomiche, che furono tra le più gradite al maestro, e non nella tarda età soltanto.

(I).

[Milano], li 19 marzo (1817).

Carissima Madre,

Finalmente vi scrivo. Io sto perfettamente di salute. Scrivo l'opera che ha per titolo *La Gazza Ladra.* Il libro è versificato da un poeta di fresca data (1) ed in conseguenza mi fa impazzire: il sogetto però è bellissimo e spero (se piace a Dio) faremo un Fiasco Fotuto. Mille baci al Papà, altri diramate agli Amici e noi due per tenerezza si dividerà il sig. Io Fiasco (*sic ??*).

Il vostro aff.mo

G. Rossini.

P.S. Il Bauto (*sic??*) che fa? si ricorda di me? io non me lo posso scordare. Direte al Papà che ho parlato al sig. Ricordi e che si contenta pagare metà della somma che lui sa. Io abito nella stessa casa dove abita la Festa (2) e il suo amabilissimo sposo, dai quali ricevo infinite pullitezze. Essi vi salutano. Addio.

Alla Sig.ra
la Sig.ra Anna Rossini
Bologna.

---

(1) Il melodramma di Daubigny e Caigniez fu ridotto per Rossini da Gherardini. La prima rappresentazione della *Gazza Ladra* ebbe luogo alla Scala il 31 maggio 1817.

(2) Francesca Festa (1778-1836), napoletana, allieva di Aprile e di Pacchiarotti. Fu rivale della Barrili a Parigi, dove si presentò nel 1809 dopo aver cantato in parecchi teatri d'Italia. Tornò nella penisola nel 1811 ed ebbe grande successo, specialmente a Milano tra il 1815 e il 1817. Morì a Pietroburgo nel 1836.

(II).

Caro CONTI (1),

Mirà ti consegnerà questa mia ed a pari tempo ti dirà quanto sei *regrettato* a Parigi. Siale guida e ciccerone nel suo breve soggiorno in Bologna. Falle vedere la Panglossiana ed il mio Palazzo (2), ricordati *ch'egli è francese,* e che io sono il tuo

aff.mo amico
G. ROSSINI.

Parigi, li 29 luglio 1827.

Al Sig. GAETANO CONTI
celebre dottore in medicina
Bologna.

(III).

Pregiatissimo Sig. CONTE,

Ella deve rammentarsi che nel breve di lei soggiorno a Parigi le parlai del sig. Ferri (3), pittore bolognese, il quale raccomandai a S. E. il Cardinal Bernetti. Il promemoria qui acluso le farà conoscere quale è l'oggetto per cui le reco questa pena; una parola del Cardinal Bernetti a S. E. il Cardinal Camerlengo puol fare la fortuna di questo bravo Artista ed onorato padre di famiglia, egli è perciò che prendo la libertà di raccomandarlo a V. S. che portato a fare del bene, vorrà proteggere il mio amico e guadagnarsi così un dritto somo alla riconoscenza del di lei

ob.mo servid.
GIOACHINO ROSSINI.

Parigi, li 26 febbr. 1834.

Al Sig.
il Sig. Conte MASSANI
Roma.

---

(1) È da collocare tra le lettere 28 e 29 della edizione Mazzatinti-Manis delle *Lettere di G. Rossini* (Firenze, Barbera, 1902). Allo stesso Conti infatti che fu a Parigi e a Londra nella primavera e nell'estate del 1827 è ivi (p. 39) una lettera 24 luglio 1827.

(2) Intorno al palazzo Rossini cf. C. RICCI, *Rossini, le sue case e le sue donne* (Milano, Ricordi, 1889), pag. 5 e seg.

(3) Domenico Ferri, famoso scenografo, che fu ventidue anni a Parigi, riformatore dell'arte sua, il primo che s'ispirasse al vero. Passò poi al servizio del Re di Sardegna, come architetto decoratore dei reali palazzi. A Parigi aveva conosciuto molte notabilità italiane, fra le quali il Rossini, che divenne intimo di casa Ferri, tanto che normalmente due volte ogni settimana vi si davano in suo onore pranzi, la cui minuta era spesso ordinata dal maestro stesso.

(IV).

Carissimo amico,

Ti prevengo aver pagato i scudi *120* al sig. Corradini a norma de' tuoi ordini, felice sempre di servirti e come tu il dici al mio passaggio da Milano, che avrà luogo verso la mettà del veniente agosto, agiusteremo i nostri conti.

Scrissi una lettera di ringraziamento al buon Cecco, e mi trovo dopo un lungo aspettare senza risposta. Io sono un poco in pena, e ti prego sapermi dire se egli ha ricevuto la mia, poichè, come puoi imaginartelo, sarei inconsolabile se questa si fosse smarrita, nella stessa a lui diretta le chiesi pure l'indirizzo di Mad.e Turina, alla quale avrei desiderato (modestamente) dare mie notizie, ma senza risposta non so a qual partito apigliarmi. Se vedi questa cara Gobetta (?) digli un milione di cose per parte mia e se il consente abbracciala. Che fa la tua buona madre? è essa in campagna? Dille a essa pure cose amabili per mio conto. Io sono sempre in campagna, la vita pastorale mi conviene, oh come sono belle le piante, quanto mi piace la luna, il cantar degl'uccelletti, il mormorio dell'acqua, tutto m'incanta...... e la tua *S*tta che fa? Hai sempre il ciglio inumidito? Abbraccia con impeto Locatelli e Banco, una carezzina a Peppino Pasta, a Reina una stretta di mano all'inglese.

Addio mio buon Vanottino. T'abbraccia dei tuoi amici il più affezionato

G. Rossini.

Bologna, li 20 luglio 1834.

Dammi notizie di Cecco Marietti e dimmi se le cose di Peppe van bene.

Al Sig.
Il Sig. Antonio Vanotti,
n° 194, contrada
S. Pietro all' Orto
Milano.

(V).

Pregiatissimo amico,

Ho ricevuto la car.a vostra, vi ringrazio delle gentili offerte che mi fate, conosco sempre la vostra affezione per me e ne sono lusingatissimo. Non vi ho per anco mandato miei ritratti perchè non ve ne esiste alcuno che a me assomigli, ne attendo uno da Parigi fra due mesi il

quale sarà perfetto; tosto che l'avrò ricevuto mi farò un piacere e un dovere di spedirvelo. Addio mio carissimo Lazzarini amate il vostro

aff.mo amico
G. Rossini.

Bologna, 28 nov. 1836.

Il Sig. Lazzarini,
Piazza del Granduca
n° 524
Firenze.

(VI).

Pregiatissimo amico,

Il sig. Francesco Smit, cantante, vi consegnerà la presente; egli, quantunque da me sconosciuto, è figlio del maestro dello stesso nome mio amico ed è perciò che mi faccio un dovere di diriggerlo a voi e raccomandare questo artista a voi, onde, nella vostra onnipotenza, vogliate esserle cortese come di vostra costumanza. Nella certezza di esserne favorito mi dico

Vostro amico
Rossini.

Bologna, 31 dic. 1836.
A Paganini.

(VII).

Caro Gaetanino (1),

Ho ricevuto e letta la carissima vostra, nella quale mi fate augurii per questo nuovo anno partenti dal vostro cuore che mi ha date sì reiterate prove d'affetto; vogliate agradire i miei ripartibili colla vostra famiglia e che vi prego credere non esser meno caldi e sinceri dei vostri, i *74* anni che ormai mi pesano sul dorso non potranno mai afievolire la mia gratitudine per coloro che mi sono affezionati, vi benedico e vi ringrazio.

Piaciavi mettervi in rapporto col sig. Angelo Catelani (2), distinto compositore di musica in Modena, questi (come il fece altre volte) mi ha

---

(1) Verisimilmente Gaetano Fabi, agente del Rossini a Bologna. A lui sono indirizzate parecchie lettere dell'Epistolario Mazzatinti-Manis.

(2) Al m° Angelo Catelani (1811-1866), noto storiografo musicale, sono pure dirette parecchie lettere del citato Epistolario.

spedito a Parigi 6 Zamponi e 6 Capelli di Prete (così detti) si tratta di pagarne l'importo e vi prego estinguere questo piccolo debito adebitandone il mio conto.

Spero sia giunto il Bordeaux Lafitte per i Mattei, mi sarà caro sapere se in Bottiglia o in Barile??

Offrite i miei auguri e saluti al sig. Mignani anche per parte di mia moglie che vuol essere ricordata. Baci teneri a Donzelli, Liverani e Ivanoff. A voi tutta l'affezione di

G. Rossini.

Parigi, 4 gennaio 1866.

Vedendo il buon Alberti ditele cose affettuose per me, egli mi ha scritto una lettera piena di cordialità, per la quale le sono riconoscentissimo.

X

Molto si è scritto intorno a Vincenzo Bellini, e ricco corredo di notizie e lettere inedite fu pubblicato anche recentemente intorno al gran maestro catanese. Basti citare, oltre al grosso volume *Omaggio a Vincenzo Bellini nel primo centenario della nascita*, edito a cura del Circolo Bellini di Catania, che si risente dei difetti delle pubblicazioni congeneri, le *Noterelle Belliniane* di Giorgio Barini e gli *Appunti* di Gino Monaldi, che videro la luce in questa *Rivista* (1). Non furono però ancora fatte conoscere le poche lettere possedute dalla Civica torinese: la prima (VIII) al Florimo, che scritta subito dopo quella del 27 settembre 1828, lunga confessione degli amori del musicista colla Turina, pubblicata dall'Amore (2), completa, com'essa dice, « l'ultimo mio racconto riguardo ai miei amori ». Episodio questo che trova anche curioso riscontro nella seconda (IX) del 29 gennaio 1830 a Fortunato, nipote di Giuditta Turina, il giovinetto, al quale Vincenzo, imbronciato colla donna amata, scrive, o che non voglia scrivere alla bella o che ad essa sempre « tra letto e lettuccio » non sia prudenza indirizzare direttamente sue nuove. La terza (X) poi diretta al Lamperi ha anche qualche valore autobiografico, e ci mostra il Bellini desideroso che la fama dei suoi trionfi giunga anche a Torino, dove contava oltre al Lamperi parecchi altri amici.

(1) Vol. IX, fasc. 1°, pagg. 62 e 72, anno 1902.

(2) A. Amore, *Vincenzo Bellini, Vita*, pagg. 92-96.

(VIII).

Burago (1), 5 ottobre 28.

Mio caro FLORIMO,

Ti scrivo dal sito, ove ti dissi, che andavo per pochi giorni, e dove vi sono da giovedì, e sarò in Milano martedì prossimo.

La Pollini mi scrive da Milano, che Romani va sempre migliorando con la sua convalescenza; ma che ancora guarda il letto per la grande debolezza che gli hanno apportati i tanti salassi.

Villa è persuaso che non si potrà andare in scena per la prima, e spero che non andrà prima della fine di gennaio (2). La mia salute non va tanto tanto bene, per lo grande umido che vi è cagionato dalle gran pioggie che abbiamo avute, e non so se proseguiranno; ma in totale non male; per te, poi, spero che sii ancora come nell'ultima mi dici. Spero, che l'ultimo mio racconto, riguardo ai miei amori (3) non ti alteri, assicurandoti che io sono d'un tranquillo incredibile; e che sempre mi sta a cuore la mia carriera, e che tutto è secondario, quando si tratta di perdere l'onore con la fama.

In questa posta non ho ricevute tue lettere, come nemmeno nell'altra. Deninnis mi scrive da Messina che la mia *Bianca e Fernando* (4) ha fatto furore e che egli è piacciuto, ed in questa istessa posta gli ho risposto, ringraziandolo della sua amichevole cura ec:

Mio caro Florimo, io ti lascio perchè non ho che dirti da questo paesottolo, che pare che vi son venuto per stare all'acqua come baccalà; spero che domani avrò tue lettere da Milano, che si hanno ricevute questa mattina; frattanto ricevi i miei abbracci e salutami tutti, tutti. Addio.

Il tuo
BELLINI
che t'ama.

(IX).

Al Sig. FORTUNATO TURINA,

Venezia, 29 del 30.

Mio caro FORTUNATINO,

Ti sono molto tenuto dell'attenzione che mi hai dato con ragguagliarmi le notizie della mamma Rosina e della zia, e se ciò farai di

(1) Burago di Morgne, presso Vimercate nell'attuale provincia di Milano.

(2) La *Straniera,* l'opera che stava allora componendo il maestro, andò in scena alla Scala soltanto il 14 febbraio 1829.

(3) La citata lettera 27 settembre 1828.

(4) La *Bianca e Gernando,* datasi il 30 maggio 1826 al S. Carlo, ripresentata in gran parte modificata al Carlo Felice, col titolo *Bianca e Fernando* il 7 aprile 1828.

spesso te ne sarò grato assai, mentre la tua zia, or perchè è ammalata, e per lo più per poltroneria, mi lascia delle intiere settimane senza sue nuove. Non so perchè ho meritato la collera della zia: io credo essere ancora il più buon diavolo del mondo, e se la cagione ne è ancora, l'avere accettato l'impegno di scrivere l'opera (1) in questo carnevale, pregala di riserbarsi la sua collera dopo che m'avrà ascoltato alla prima volta che con essa m'abboccherò, e frattanto che per adesso mi restituisca la sua fiducia e mi creda sempre uno dei suoi più affezionati amici. Dille ancora che il mio raffreddore, e per conseguenza la tosse è quasi svanita, e che sino adesso il mio fisico non sente la fatiga, e che spero di portare a fine il mio impegno, e chi sà se con onore. Da Florimo non ho lettere affatto, e credo ancora per le nevi di Firenze. Di a quello stupidone di Ceriali che mi scriva qualche volta, e che si spieghi più chiaro, e senza tanta sublimità di idee, perchè confesso la mia ignoranza, non vado sì *insù* nelle sublimità. Novità nessuna. Mi scrivono che la *Straniera* in Milano fa furore crescente, e non poteva essere diversamente, essendo l'opera sotto la protezione della tua zia. Addio frattanto: i saluti alla mamma Rosina (2) e Francesca, e per la zia non ve ne sono, perchè ella non me ne ha mandato, ed io pago dell'istessa moneta, quando non merito le collere. Addio, ricevi un bacio e vogliami bene

Il tuo amico
V^zo^ BELLINI.

Madame
Madame JUDITH TURINA,
Cremona
pour
Casalbuttano.

(X).

Venezia, 18 marzo (1830).

Mio caro LAMPERI (3).

Sempre t'annoio con questi articoli a me appartenenti: ma scusami il tuo affetto che mi hai esternato mi dà coragio a pregarti sempre acciò prendi in certo qual modo parte nella causa della mia carriera. Dunque eccoti l'articolo della *Gazzetta Privilegiata* di Venezia, che se

---

(1) I *Capuleti e Montecchi*, andata in scena l'11 marzo del 1830.

(2) Moglie di Bortolo Turina e perciò cognata di Giuditta.

(3) Alessandro Lamperi nel Calendario generale per il Regno di Sardegna (1830) è indicato quale Sotto Segretario di Stato nel Ministero degli Affari Esteri.

potrai mi faresti piacere a farlo inserire nel vro giornale (1). Io non ti dico nulla del furore crescente di questa nuova produzione (2), solo sii certo che il mio contento è oltre ogni credere, perchè inaspettato mi venne tale incontro, e così strepitoso. Il commendatore Cossato che sarà fra voi tra otto giorni, ti dirà a voce il fatto istorico che è identico a quanto dice il giornale.

Mio caro Lamperi, oh quanto avrei desiderato che tu fossi presente a tale mio nuovo trionfo, tu ne avresti pianto d'allegrezza, ed io avrei diviso teco la dolcezza che ha infuso nel mio cuore. Addio mio buon amico. Ricordami a tutti i nostri. Ricevi i miei abb[oi] e credimi sempre

il tuo
BELLINI.

Al Sig. ALESSANDRO LAMPERI,
nel Ministero dell'Estero di
Torino.

×

La nota opera *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo* che Emilia Branca consacrò alla memoria dell'amato marito, nel capitolo XX, dedicato alle relazioni del librettista con Mercadante, pubblica una lettera di quest'ultimo da Parigi, 18 ottobre 1835, a proposito di un libretto che Mercadante si lusingava ottenere dall'amico per l'opera che doveva comporre per l'imminente stagione. Ad essa ne segue un'altra del 9 novembre e come saggio di altre ugualmente insistenti di amici comuni ne è data una della signora Teofila Billotti-Colla (Rivoli, 30 novembre 1835), che a richiesta di Mercadante, prova a sollecitar anch'essa il poeta. « Ma » aggiunge la signora Branca « Mercadante s'illudeva, perchè Romani nulla aveva promesso, nè credè di poter accontentare il suo Saverio,

(1) La *Gazzetta Piemontese* del 24 marzo 1830 riferì una parte dell'articolo della *Gazzetta privilegiata di Venezia* e vi aggiunse molto lusinghiere parole: « E questa parte noi abbiamo voluto riferire per soddisfare all'impazienza di quei nostri lettori ai quali tarda di aver contezza di una nuova opera scritta da un ingegno di cui si ha il più favorevole concetto in questa capitale, sia perchè ci gode di veder confermato su essa il giudizio che in altra occasione e coll'autorità dei più intelligenti non abbiamo esitato a dare intorno alla maniera o diciamo più esattamente alla dottrina estetico-musicale professata con bell'ardire in pratica dal fortunatissimo autore del *Pirata* e della *Straniera* ».

(2) S'intende che si tratta dei *Capuleti e Montecchi*.

avendo già ricusato dei drammi per Parigi... Egli non voleva scrivere per i teatri di quella metropoli, nè si conosce la cagione di tal ritegno ».

La collezione Cossila possiede una lettera del Mercadante (XI) pure da Parigi del 16 ottobre 1835: sebbene ripeta, in parte, in quella del 18, preghiere, sollecitazioni, notizie contenute in questa, è interessante metterle a confronto, specialmente perchè vi si accenna ad una lettera del Romani che il Mercadante avrebbe comunicata all'Amministrazione dei teatri, in cui il poeta dava ragguagli della scelta del soggetto, che pare fosse il *Tasso*. Ne verrebbe quindi infirmato quanto dice la signora Branca intorno alla ripugnanza del Romani per il pubblico parigino.

Fallite le trattative col Romani, Mercadante si dovette rivolgere al Crescini e la nuova opera *I Briganti* fu rappresentata il 17 marzo 1836. Dell'esito di essa che, secondo il Fétis, « n'eut point de succès », dà ragguaglio in altro senso la lettera (XII), che estraggo pure dalla preziosa collezione, insieme ad un'altra (XIII) del 1840 da Venezia intorno all'esito contrastato della *Solitaria delle Asturie.*

(XI).

Parigi, li 16 8bre 1835.

*Amico cariss*mo (1),

Per tre ragioni: sono l'uomo più disgraziato di questa terra: profittai delle quarantine che si dovevano fare per andare in Napoli, e feci la protesta à quell'Impresa, sperando così di avere più tempo per comporre l'opera di Parigi, ed il mio piano è andato fallito. Ti scrissi il tutto minutamente da Arona, e tu non ricevesti la lettera. Credevo di avere diritto di lagnarmi di te, invece tu mi scrivi, l'amico Tadolini mi consegna il tuo foglio, mi strapazzi, mi dai il torto e dopo di averti seccato i c..... da più mesi per questo Libro, avere interessato gli amici, averti pregato, supplicato, tu hai l'aria di credere che io fossi incerto, irresoluto, capace di farti travagliare inutilmente. Tutto ciò non mi sorprende, chi avrà mai ragione quando tu scrivi o parli?...

Lasciamo (come tu dici) il passato e veniamo ai fatti: Comincierò per significarti nel modo che posso e so esprimermi ch'io voglio il

(1) Cf. in *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo*, p. 245, la lettera 18 ottobre 1835, che seguì immediatamente questa e ne ripete in qualche tratto i concetti.

tuo libro, ed eccoti un bel sì, che per maggior sicurezza te lo dirò in musica:

Dopo di ciò devo ripeterti, che il comporre per questo pubblico, per questi cantanti non è cosa da farsi in pochi giorni, ma è duopo curare il suo lavoro, onde non vedere scagliarsi contro sè un'immensa schiera di compositori distinti, ma invidiosi degl'Italiani, come pure venti e più giornali che hanno il potere di accreditare e discreditare per tutta Europa con i loro scritti. — Ti ripeterò pur anche, che dall'esito di quest'opera dipende il mio avvenire, che... ma cosa poss' io dirti che tu non sappi?... Dunque il mio caro Romani non farmi dire altro ed assisti un tuo antico amico, tuo ammiratore, un infelice che non può più comporre musica senza la tua Poesia. Toglimi di pena, liberami da questi sedicenti Poeti, che non sono stati capaci di farmi due quartine musicabili che volevo comporre in memoria del povero Bellini.

Ho comunicato la tua lettera all'Amministrazione e tutti sono stati contentissimi della scelta del sogetto, trovandolo interessante, delicato e veramente per il gusto de' Parigini e per questo Teatro Italiano, piccolo ed affollato delle prime e più gentili Dame, sensibili ed appassionate. Abbiamo convenuto di tenere il segreto, tanto per evitare le sciocche congetture dei Cantanti, quali dissaprovono un Dramma dal titolo, come per una precauzione necessaria in questa città, in materia di nuove produzioni teatrali. Giacchè se lo sapessero gli autori de' Teatri francesi, prima di comparire la mia Opera ne *sbianchirebbero* l'argomento. Ciò per tua norma acciocchè non dica a nessuno ciò che farai.

Per parte mia non ti fo osservazione alcuna: Mi piace, mi piace, assai, assai. Lo trovo veramente acconcio al mio genere, alla compagnia: Bei costumi, e tutto quanto richiede il Teatro. Ti raccomando la solita canzone: Belle parti, per la *Grisi*, *Tamburrini*, *Rubini*, *Lablache.* Questi quattro colossi piacciono ugualmente e Bellini dovè parte della sua riuscita all'emulazione di questi. Non intendo perciò che tu abbi da dilungare e da servire alle antiche convenienze, poichè l'opera non deve durare che due ore e mezzo, ma bensì che la cosa sia distribuita in maniera che tutti abbiano qualche momento da distinguersi. Se hai bisogno di un altro tenore ci è *Ivanoff,* capacissimo se si trattasse di una particina delicata, non avendo molto fuoco. *Santini* è un altro primo Basso senza pretenzione. Il Coro è ottimo in particolare quello di Donne. I pezzi non troppo lunghi. Lo stile Romanzesco: cose appassionate: *Romance* etc. Duetti e qualche bel pezzo concertato ma non più di uno nel primo ed un altro nel 2°. Se vuoi distribuirla in tre

atti sei patrone. In risposta alla presente mandami subito qualche pezzo da travagliare, come pure l'argomento, la nota del vestiario, delle Decorazioni, con delle tue riflessioni per i costumi. Per togliere l'idea ch'io facci un pasticcio ho sparso che tu mi hai già mandata parte della Poesia e che sto occupandomi tutto il giorno, altrimenti mi farai torto. La mia povera Sofia di proprio pugno vuole interessarti in mio favore. — *Ora il meglio mi scordavo.* — L'argomento di mia approvazione è il *Tasso.* — Mi raccomando, mi raccomando per pietà.

SAVERIO MERCADANTE.

Caro Sig. ROMANI,

Non dubito che gli amori di Felice ed Emilia ispireranno il cantore di Torquato ed Eleonora. — Felice!... Felice mio marito se avrà tempo... se saprà profittarne.

La v/ aff. amica
SOFIA.

*All'ornatis*mo
Sig. FELICE ROMANI,
Direttore della *Gazzetta Piemontese*
Torino.

(XII).

Amico carissimo,

Dopo tanti e tanti affanni, cesseranno le tue pene. — Ieri sera (1) si diede per la prima volta la mia opera *i Briganti.* — L'esito fu felicissimo. I Cantanti fecero il loro possibile per la buona riescita — lo stesso l'Orchestra ed il Coro. — Dopo il 3° atto fui chiamato fuori due volte unitamente a' principali esegutori, *Grisi, Rubini, Tamburini, Lablache.* — Quattro giorni prima nè io nè mia moglie, nè Mariano, mangiavamo. Non si dormiva, insomma una vita d'inferno. — L' idea d'espormi al giudizio di un *Cherubini, Rossini, Paer, Carafa,* ecc. mi tormentava. Dopo il 2° atto tutti questi famosi autori sono venuti a farmi dei complimenti, sulla scienza, l' istrumentazione, ecc. Il Libretto ha del buono, ma qualche situazione fredda, riscaldata però dall' immenso merito de' bravi Cantanti. Ti accludo qui l'articolo del *Corriere de' Teatri* e della *Gazzetta Musicale.* Appena riposato un poco mi metterò in viaggio. — Mia moglie ti saluta. — Mariano fa lo stesso. — Addio.

Credimi il tuo aff.
MERCADANTE.

[Parigi, 18 marzo 1836].

---

(1) Il 17 marzo 1836, secondo il FÉTIS, « l'opéra n'eut point de succès ». Il soggetto era tratto, s'intende, dai *Briganti* di SCHILLER.

(XIII).

Venezia, li 18 marzo 1840.

Amico carissimo,

Ho tardato di più a scriverti con la speranza di poterti dare più consolanti nuove della mia Opera (1). La prima recita fu parte applaudita ed il rimanente rispettato. — Di grado in grado ottenni alla quarta rappresentazione quattro chiamate ed ora le cose vanno a vele gonfie. Quella di Napoli, un fanatismo senza esempio, avendo superato l'incontro del Giuramento. — Ecco che la barca si tiene dritta.

Ti prego di consegnare la qui acclusa a Mad[e] Buslacchi. Dire all'impiegato di posta di ritenere le mie lettere atteso che quanto prima sarò di ritorno, non avendo sin'ora potuto partire per la malattia di Mabellini. Avvisare Savio e Ragazzoni che ho spedito un Barile di Vino di Cipro, ed una cassa di effetti usati, al mio indirizzo, perciò che se ne incaricano. Abbraccia e bacia i miei cari figli, la Luigina, saluta gli amici, credimi

il tuo aff.

Piemonte MERCADANTE.

All'ornatissimo
Sig. LUIGI CAMULETTI,
Novara.

×

All'epistolario di Nicolò Paganini, che non è, ch'io sappia, molto abbondantemente conosciuto — passando ora dai grandi compositori italiani ai massimi tra gli esecutori — potrà essere utilmente aggiunta la lettera da Roma, 30 dicembre 1818, che non occorre più dire ormai, come le altre che ancora si leggono in questo breve articolo, da quale deposito io tragga. Ci racconta un aneddoto, di cui abbiamo altri esempi nella vita del grande violinista, la ciurmeria del pigmeo, che si vuol far scambiare col gigante, e scrivendo ad un buon dilettante di violoncello, come il Milzetti, gli dà notizie e giudizi sui teatri di Roma. L'accenno poi al desiderio di eseguir quartetti verrebbe forse a smentire in parte l'asserzione del Riemann: « comme violiniste de quatuor, Paganini n'a fait preuve d'aucune activité; il ne se souciait pas de se subordonner à un ensemble ».

---

(1) *La solitaria delle Asturie.*

(XIV).

A. Cavaliere e Papà amabilissimo,

Roma, 30 X[bre] *1818.*

Ho riscossa la cambiale ed ho rimborsato il sig. Lelli quale vi ritorna i saluti, ed io vi ringrazio della pronta spedizione.

Lo spagnuolo Segura pieno di maniere e per essermi stato da voi raccomandato mi feci un dovere di farle sentire, per soli cinque minuti, il mio violino. Questi si sarebbe trattenuto per sentirmi in Accad[a], ma la tardanza della medesima e le lettere commerciali che lo ricchiamavano a Parigi per trasferirsi in America (mi diceva) glielo hanno impedito. Dunque sono circa quindici giorni che è partito, prima però venne a vedermi, ma tacque la sua partenza forse per non piangere... Ma sapete chi è lo Spagnuolo? È un professore di violino, che ha servito il teatro imp[le] di Parigi, e che al presente è un primo violino in America, ed è stato mandato, a spese non sue, in Italia, per comprare dei spartiti di Rossini e della musica di chiesa quale ha comprata in Roma; e comprerebbe due violini di Stradivario; mi duole moltissimo che mi abbia nascosto la sua condizione, e che poco regni la verità. Si dice ancora che così un certo Morandi, pure professore di violino, quale lo conduce in America abbia dato delle Accad[e] a Spoleto, a Terni e a Narni, se ripassasse da Bologna non le fate conoscere ch'io sono così bene informato. Se desiderasse mai il mio violino di Stradivario che tengo in Genova, dite che ne ho ricusato cinquecento Luigi d'oro. *Teatro all'Argent:* Mayer (1) ha scritto da divino maestro, ma il Pubblico di Roma non ama la musica scientiffica e filosofica ma ama soltanto le opere a uso valtz da eseguirsi con un solo flauto ed una mezza chitarra. — *T[o] Valle.* — Del maestro Cordella (2) non ve ne parlo.

Io non ho ancora suonato in nessun luogo perciò non vi parlerò di istrumenti d'arco; ma se quà vi fosse l'organico violoncello del cavaliere Milzetti farei subito un quartetto. Riveritemi tanto la vostra Sig[ra] e dite tante belle cose all'egregia Sig[ra] Marietta.

Addio.

P.S. Si dice anche in Roma che lo Spagnuolo dando accad[a] in uno dei paesi indicatovi si sia servito del mio nome in luogo di Segura ed

---

(1) L'opera seria *Le Danaidi*, sulla quale i posteri non ratificarono il giudizio eccessivamente laudativo del Paganini.

(2) Si tratta probabilmente dell'opera *Il Contraccambio*, che Giacomo Cordella (1786-1846) diede appunto in quell'anno al Valle.

io lo credo perchè un giorno quà da un chitarrajo si annunziò per Paganini e si ricevve (*sic*) tutte le congratulazioni. Addio.

Il vostro aff. figlio
NICCOLÒ PAGANINI.

All'ornatis° Sig. Cavaliere
ANNIBALE MILZETTI,
Bologna.

×

Con molto brio ed un certo sapore letterario, che rivela la discreta bontà dei primi studi, il famoso Tacchinardi scherza con amici lontani ed anche dalle sue due lettere si possono spigolare notizie, sugli spettacoli di Lucca nel 1820 ed utili per la biografia del grande cantante, che annunzia fin dal 1825 la sua intenzione di ritirarsi dal teatro, ma non manderà ad effetto il suo disegno che nel 1831. Lo stesso possiamo osservare della lettera del Rubini, il tenore impareggiabile, che rifiuta nel 1841 la scrittura per la prossima stagione di Torino in occasione delle nozze di Vittorio Emanuele, duca di Savoia, e pretesta la sua intenzione irrevocabile di abbandonare le scene, mentre solo tre anni più tardi a Pietroburgo canterà per l'ultima volta in teatro.

(XV).

Amico carissimo,

Dal Paese che ogni tre fanno un Ebreo, Patria del gran Castruccio (aprile o maggio 1820).

È ragion di natura che agli amici non gli si debba scrivere se non per rompergli i c..... ed eccomi a romperteli per benino.

Prima di tutto per tenerti a bocca dolce, ti darò le nuove del nostro spettacolo, e poi verremo al Dunque.

L'*Otello* (1) ha fatto un fanatismo a segno che abbiamo sempre più

(1) La sera del 16 aprile 1820 nel teatro del Giglio, messo a nuovo, fu dato l'*Otello* del Rossini con Tacchinardi protagonista. Il Tacchinardi tornò poi a Lucca nell'autunno 1821 e cantò la *Ginevra di Scozia* di Simone Mayr. Doveva cantare il 28 agosto 1823 nel *Temistocle* del Pacini, ma lo spettacolo non ebbe luogo per la morte di Pio VIII. Così il *Diario* del Merli.

forestieri che Lucchesi al Teatro. I Locandieri mi amano più che una bella ragazza. Anche S. Rocco e il suo cane è corso, cioè Boschi e Blanes. Se arrivi in Italia a tempo cioè, prima de' quindici di giugno, vieni a sentire le nostre opere, che son persuaso non andrai via malcontento. La seconda che si sta preparando è la *Gabbriella di Virgì*, con musica di Caraffa. Speriamo che non scomparisca in tutto e per tutto appresso all'*Otello*. La Compagnia forse lo saprai, e se in caso non lo sapesti, te la manifesterò. Da me si comincia come Capoccia e fac-totum e poi: la Mombellina, Sfigoli, un Tenore nuovo Livornese ex-dilettante Cardini, il Basso Patriossi, rispettabile Professore, ecco il tutto.

L'Opera è piantata senza risparmio e degna del Teatro di una Corte e qui basta.

Eccoci all'ergo. Il Ceccarelli (1) fiorentino, nostro direttore d'orchestra, ed ancora di S. M., eccellente compositore di musica sacra, vorrebbe far stampare diverse composizioni per la via più economica e perciò siccome a Vienna si spende poco si vorrebbe venire al giorno, se costà chi stampa lo fa per conto proprio, rilasciando all'autore una porzione di copie, oppure se si fa direttamente per conto dell'autore, ed allora si bramerebbe sapere la spesa che costa ogni foglio.

Tu sei amico del Lucchesino Mechetti e poi di Coppi, cosicchè bramerei al più presto possibile avere una risposta.

Fine del primo rompimento di c... Secondo: Bramerei che tu mi portaste, giacchè non si può avere che là o a Londra, uno di quegli ottimi concavi, che fanno gli oggetti in piccolo, necessari per i Pittori, e questo te lo raccomando caldamente per la mia figlia e qui finisco.

Non mancare, ti prego, di salutarmi il memore sempre Sig[r] Conte Esterasi ed il Contino di Dietrickstein.

Attendo impazientemente un tuo riscontro e credimi intanto

Tuo aff[mo] amico
NICCOLA TACCHINARDI.

Ricordarsi il quadro di Pichler.

---

(1) Giovanni Ceccherelli fu nominato primo violino con decreto ducale del 14 dicembre 1818, nel 1819 direttore d'orchestra. Sono debitore di questa ed altre indicazioni lucchesi al compitissimo barone Filiberto d'Emarese, addetto a quegli Archivi.

(XVI).

Amico del Valdarno intedescato ed ora impatatuccato,

Parma, 16 maggio 1825.

Da dove comincierò a rispondere alla tua gratissima, ricevuta dalla Sig^{ra} Cosentini? Dal!... Non è vero: Perchè non è vero che io mi scordo degli amici; perchè non è vero, che io mancai di risposta alla tua ultima scritta da Vienna; e perchè non è vero che tra gli amici ti tengo fra gli ultimi: ma è ben vero che da te non si sa mai nè quando vai, nè quando torni e quando ti crediamo vicino a Scaricalasino ti sentiamo invece ai gelidi trioni. Quanto sia da durare questa voglia? Io ho preso il servizio di corte, e messo il piede nell'Impresariato per staccarmi a poco a poco dalla Carriera Teatrale, che ormai sarebbe l'ora, ed ho cominciato a diradare l'impegni, ma la scarsità del genere fa sì che l'Impresari mi vengano a levare anche da casa contro mia voglia. Torna dunque presto a Firenze; e restiamoci ambedue in pianelle, che potremo fare i nostri crocchi da veri antiquari. Al viso che comincia a diventare e prende la patina d'antico poco ci vuole ad adattare il vestiario.

Sappiamo già che l'opera italiana per costà è andata in fumo. Passò ultimamente da Firenze e stette in mia compagnia la famiglia Checcacci, proveniente da Vienna e che lui va impiegato nella biblioteca di Napoli. Se non lo sai, te ne do la nuova, che so che avrai gradimento in sentire un amico comune passato in miglior fortuna. Esso mi dette le tue nuove; le ebbi pure da una nostra cantante, Sig^{ra} Canzi: per parte del Contino di Dietrickstein, del quale ricevo spesso i saluti, non meno che dalla moglie di uno dei miei soci d'impresa Lanari. Al tuo ritorno in Italia troverai una nuova pittrice nella mia figlia maggiore che mi fa molto onore, e mi dà buonissime speranze, ma mi troverai privo della mia buona moglie da otto mesi a questa parte.

Il mio dolore e il cordoglio che ne provo tuttora è immenso e tu che sei stato marito affettuoso ne comprenderai bene la forza. Ero troppo contento e il contento non è fatto pei mortali.

Se al tuo ritorno passando da Vienna mi trovasti dei buoni colori da dipingere a olio ed un poco di buono e scelto azzurro oltremare, mi faresti cosa grata a farmene una piccola provvista per mia figlia che in Italia e specialmente a Firenze ce n'è penuria.

Credimi sempre affmo amico

N. Tacchinardi.

P.S. Tutto il luglio e agosto li passo in Firenze, l'autunno vado a Trieste e tutto l'inverno e primavera ho fissato di passarlo a casa. Ciò ti serva di norma.

Sig. Carlo Del Chiaro
presso i Sigg^{ri} Fratelli Livio,
S. Pietroburgo.

(XVII).

Caro Sig. Marchese,

Madrid, 26 9bre 1841.

—

Appena pervenutami la grata vra del 4 9bre m'accingo a rispondervi per ringraziarvi in prima di avermi onorato dei vostri caratteri e quindi per dirvi quanto m'incresce di trovarmi costretto a rinunciare all'onore che mi fate proponendomi di cantare in Torino nella fausta circostanza del matrimonio del figlio del vostro augusto sovrano. Già i giornali vi avranno informato del partito che ho preso di ritirarmi dalle scene. Sono ormai parecchi anni che desideravo farlo per passare a vivere tranquillamente in seno di mia famiglia e godere di quel riposo dovuto a tante fatiche. Questa determinazione che ho presa non può essere da me in verun modo alterata, tanto più che è l'unica ragione che ho potuto dare per rifiutarmi di cantare a Parigi, Londra ed altri teatri.

Sono dunque dispiacentissimo mio caro sig. Marchese a non poter rendermi al vostro invito e vi assicuro che assai mi costa il dover privarmi del piacere di farvi una visita e nello stesso tempo prender parte in una così lieta circostanza pel vostro paese.

Vogliate aggradire i miei più sinceri complimenti e presentare da mia parte tante cose all'amabilissima signora Marchesa e credetemi colla più alta stima ed amicizia

Vostro servo ed amico
Gio Batt. Rubini (1).

Piemonte
Al stimatmo sigr Marchese
Breme
Torino.

×

Di autografi di maestri stranieri è assai povera la collezione più volte citata: o sono poche righe di semplice complimento, o per trasmettere biglietti di concerto e chiavi di palco o per fissare prove. Mi paiono notevoli quindi soltanto i due coi quali chiuderò questa breve spigolatura. Dal Berlioz, ricorrendone quest'anno il centenario,

---

(1) Giovanni Battista Rubini (1795-1854), uno dei più grandi tenori che siano mai esistiti. Sebbene annunzi già in queste lettere del 1841 il suo ritiro dalle scene, non le lasciò definitivamente che nella primavera del 1844. Il Marchese di Breme, cui è diretta questa lettera, ebbe, com'è noto, per le alte cariche coperte a corte, la sopraintendenza degli spettacoli del teatro Regio di Torino.

piacerà sentir ripetere a proposito di composizioni sue quei giudizi recisi che gli dànno un posto a parte nella letteratura musicale del secolo decimonono. Come illustrazione alla storia di una delle giornate più famose tra le prime della Rivoluzione francese, ecco finalmente l' « état du s[r] Gossec » et « l'état des instruments cassés et hors d'état de servir et des copies de marches nécessitées pour le jour de la fédération ». Gossec cominciava il 14 luglio 1790 con una esecuzione *monstre* a disimpegnare il suo ufficio di compositore ufficiale della Rivoluzione e in così solenne giornata preludeva colle note del suo *Te Deum* ai molteplici inni alla Divinità, all'Essere Supremo, alla Nazione, alla Libertà, all'Umanità che associano il suo nome e l'opera sua al ricordo dei periodi più salienti della Rivoluzione.

(XVIII).

Monsieur (1),

Ce sera avec beaucoup de plaisir que je vous offrirai un billet d'institut si je puis me le procurer; je n'ose pas vous l'assurer d'avance tous ceux que je possède étant déjà promis, mai si vous voulez vous donner la peine de passer à l'Institut à 1 heure et demie vendredi, jour de la dernière répétition, j'espère être assez heureux pour vous procurer une place. Si le désir d'entendre ma scène vous fait souhaiter d'assister à la séance, je ne puis n'empêcher de vous prévenir, monsieur, que c'est un ouvrage fort médiocre qui ne représente pas du tout ma pensée musicale intime; il y a fort peu de choses que j'aime; cette partition n'est pas au niveau de l'état actuel de la musique, elle est pleine de lieux communs, d'instrumentations triviales, que j'ai été forcé d'écrire pour avoir le prix. Si vous êtes assez bon pour vous intéresser à mes compositions, je vous engage plustôt à venir à l'opéra dimanche 7 novembre, on y doit exécuter une ouverture pour *chœurs, orchestre, harmonica* et deux *pianos* à 4 mains, que j'ai composé pour le drame de la *Tempête* de *Shakespeare* (2); j'ai lieu de croire que ce sera bien exécuté;

(1) Sulla stima che il Berlioz faceva di A. Adam, cf. H. Berlioz, *Les musiciens et la musique*, pp. 183-202.

(2) Cf. nel citato libro di Berlioz, pp. XLV-XLVII, le fini osservazioni dell'Hallays nella prefazione « Hector Berlioz critique musical » sullo « shakspearianismo » di Berlioz.

au moins là je parlerai ma langue, je n'aurai pas de baillons. Croyez, monsieur, au désir sincère que j'ai de vous être agréable.

J'ai l'honneur de vous saluer.

Votre dévoué serviteur
HECTOR BERLIOZ
ce lundi soir.

26 octobre 1852 (bollo della posta).

Monsieur
Monsieur ADAM,
19 rue de Chartres du Roule
Paris.

(XIX).

État du S^r Gossec.

Avances relatives à la musique de la fédération du 14 juillet 1790 au champ de Mars faites par le Sieur Gossec chargé de cette partie.

Quinte écrasée sans ressource	72,—
Voitures pour divers Voyages au champ de Mars à l'effet d'y prendre les dimentions pour l'orchestre avec M^r Celerier, pour quantité de courses à tous les spectacles et Églises de Paris pour le rassemblement de mille Musiciens (1)	62,—
2 hommes durant 8 jours pour les courses nécessaires, les ports et raports de lettres et paquets à 4, par jour	64,—
Suspension totale des affaires du S^r Gossec durant 15 jours pour s'occuper de la composition du *Te Deum* et de toute la musique nécessaire à la cérémonie du 14 juillet	192,—
TOTAL	390,—

---

(1) Cf. PAGÈS, ***Histoire secrète de la Révolution française*** (Paris, 1798) II, p. 81 e seg., che, valendosi per la descrizione delle feste del « récit que fait un philosophe témoin oculaire de cette fête civique », l'autore della « ***Correspondance d'un habitant de Paris à ses amis de Suisse et d'Angleterre*** », parla di « deux mille musiciens répandus sur les marches et autour de l'autel ». La festa fu guastata, com'è noto, da un tempo pessimo; « un temps déplorable, des coups de vent du nord, des averses effroyables et glaciales se succédèrent à courts intervalles et pendant plusieurs heures », e quindi « il n'y eut ni discours prononcé, ni musique exécutée, la pluie dispersa les musiciens. Je n'entendis que le tumulte du cirque et le bruit du canon. Des instruments à vent, des tymballes et des tambours se firent seulement entendre autour de l'autel ».

Musique de la Garde Nationale parisienne.

État des instruments cassés et hors d'état de servir, et des copies des Marches nécessitées pour le jour de la fédération.

2 paire de cimbales	400,—
2 tambours turc	42,—
frais de copies de Marche	360,—
Menus frais pour voitures, ports et rapports d'instruments pour la répétition, transport et rapports d'habits	96,—
	898,—

Collationé par moi

LE FEBVRE,
Maître de Musique de la Garde Nationale parisienne.

Vu le détail du compte ci dessus.
Paris, le 1er août 1790.

SARRETTE
C. C. de la Musique de la G. N. P.

Vérifié le présent état 7 août 1790.

GOSSEC
Directeur de l'école R.le du chant chargé de la musique de la fédération.

Résumé des deux états.

390,—
898,—
1288,—

GIUSEPPE ROBERTI.

La musica in Shakespeare

Da più di un mezzo secolo i mercati librarii di tutti i paesi sono letteralmente inondati da una fiumana di opere stampate in tutte le lingue, aventi per oggetto la natura e le opere di Shakespeare, fiumana alla quale il breve scritto: « *Shakespeare und kein Ende* » (Shakespeare senza fine) ha inutilmente cercato di porre un argine. « Sì, *senza fine* », rispondono gli storici della letteratura, « perchè infinita è la materia, inesauribile la fonte da cui noi attingiamo ». E le opere scritte su questo argomento sono enormemente cresciute di numero, dopochè i seguaci della teoria di Bacone hanno cercato di illuminare e di risolvere il grande enigma da un altro lato. Si sono pubblicate innumerevoli nuove edizioni delle opere, con commenti, e interpretazioni più o meno felici dei passi oscuri; si sono fatte accurate ricerche sui suoi drammi e sull'epoca in cui vennero alla luce; e le sue prose sono oggetto di studî incessanti, inquantochè le sue estese cognizioni scientifiche sembrano autorizzarci a credere che il grande poeta deve aver posseduto una profonda dottrina anche nelle discipline delle quattro Facoltà delle nostre Università. Se tutti questi signori hanno ragione, il Faust di Goethe avrebbe avuto in questo sommo poeta un successore, col quale Mefistofele avrebbe potuto ricominciare il suo giuoco.

Ma siccome oggidì ogni scienza tende alla specializzazione, e una cultura così universale come quella di Faust:

> E dire ch'io studiai Filosofia,
> Medicina e Diritto,
> E, pur troppo! perfin Teologia!

non sarebbe più conforme alle nostre aspirazioni, così noi vediamo anche qui lumeggiata la figura di Shakespeare come avvocato (quindi non come giudice o come professore di diritto), come conoscitore del mondo animale, come medico, come psichiatra, come storico, come mistico, dal punto di vista dei suoi ideali etico-cristiani, da quello della sua posizione rispetto alla questione antisemitica, e da molti altri punti di vista speciali. E chissà cosa ci prepara ancora l'avvenire! Insomma: Shakespeare senza fine!

Meno copiosa è la materia per il biografo che si proponga di completare ed accrescere colle sue ricerche le notizie assolutamente insufficienti e neppure autentiche che ci sono pervenute intorno alla vita privata del poeta. Fin verso la fine del secolo XVIII — cioè fino ad un'epoca non molto lontana da noi — non si sapeva su questo punto nulla di positivo; e uno storico della letteratura inglese potè condensare la biografia di Shakespeare in queste poche righe: « Tutto ciò che noi sappiamo di veramente attendibile intorno a Shakespeare è ch'egli nacque a Stratford on Avon, e ivi si ammogliò ed ebbe tre figli. Poi egli si recò a Londra, dove esordì come artista drammatico; più tardi scrisse poesie e lavori drammatici, e ritornò a Stratford, dove fece testamento, morì e fu sepolto ». Si osservi che l'autore evita di citare date. Tutto quello che si scoperse in seguito è però poco appropriato a farci conoscere più da vicino l'opera di quest'uomo veramente raro, o ad accrescere ai nostri occhi la sua grandezza; e Goethe ha ben ragione di affermare che tutto quanto s'è detto intorno a Shakespeare, non solo nel campo estetico, ma anche in quello ermeneutico e biografico, è assolutamente insufficiente.

Passando ora a ricercare quale altro campo dell'attività intellettuale sia stato prediletto dal nostro grande poeta, mi sembra che la natura stessa del suo talento (per quanto almeno ci è nota nelle sue linee generali) escluda ch'egli si sia dato allo studio di una delle scienze esatte da noi menzionate sopra. Anzitutto a quel tempo i seguaci dell'arida scienza erano ben lontani dal pensiero di recitare o di scrivere commedie, assai più che non lo siano gli scienziati dei nostri giorni, i quali sono più propensi a popolarizzare questa o quella sfera di conoscenze, e nella trattazione di un argomento cercano di esprimersi nella forma più facile e scevra da pedanterie scolastiche,

per rendere le loro opere accessibili ad una cerchia più estesa di persone; ma anche facendo astrazione da questo fatto, mi pare che Shakespeare ci avrebbe in tal caso lasciato qualche scritto, sia pure di piccola mole, intorno a questo o a quell'argomento medico o giuridico; a tale riguardo non gli mancava certo l'abilità della penna. Invece egli non ci ha lasciato nient'altro che opere poetiche. Shakespeare non era un erudito; egli era un artista, un artista della parola, un artista che sapeva penetrare i più riposti misteri dell'anima, e descriverli con la più eletta forma artistica. E già per questa ragione mi pare che valga la pena di indagare e stabilire quali siano stati i suoi rapporti coll'arte sorella, coll'altra arte parlante, colla MUSICA. Il presente articolo è un tentativo ch'io faccio in questo senso, senza però aver la pretesa di trattare l'argomento in modo esauriente. Prima di entrare in materia, non mi sembra inopportuno uno sguardo alla vita musicale dell'Inghilterra, al tempo di Shakespeare.

Si suol dire che nella storia si ripetono sempre le stesse fasi. Questo è vero solo in senso ristretto, perchè quantunque alcuni periodi appartenenti ad epoche diverse della storia dei popoli presentino qualche tratto di rassomiglianza, tuttavia un osservatore coscienzioso, mettendo più esattamente a raffronto questi periodi, vi scopre bentosto più dissomiglianze che punti di contatto. Si è spesso paragonato il periodo eroico di Elisabetta all'età di Pericle; anche l'età aurea del Cinquecento, l'epoca del *Roi Soleil* in Francia, quella della Corte delle Muse di Weimar, furono oggetto di paralleli; ma quanto più si estendono le ricerche storiche intorno a questo periodo, che va all'incirca dal 1570 al 1610, tanto più diventa evidente che tutte queste linee, in apparenza parallele, sono in realtà divergenti, e che in tutta la storia non s'è mai avuto e forse non s'avrà mai più un simile rifiorire della vita di un popolo.

In Inghilterra, più che negli altri Stati d'Europa, la prosperità pubblica dipende sopratutto da due potenti fattori: la religione e il commercio. Nella prima metà del secolo XVI questi due fattori si trovavano in uno stato di profonda depressione. Le discordie religiose paralizzavano tutta quanta la vita sociale, e la preponderanza della Spagna era ostacolo non lieve allo spirito d'intrapresa degli Inglesi: un senso d'oppressione, d'incertezza generale gravava come

un incubo sull'intera Nazione; e le Muse tacciono non solo « inter arma », ma anche quando non si sa più dove la nave dello Stato andrà a finire. Ma già pochi anni dopo la sua elevazione al trono la giovane regina, coll'aiuto di Guglielmo Cecil, personaggio politico di grande talento, era riuscita con saggie misure ad allontanare il popolo dal papato ed a volgerlo alla Chiesa riformista anglicana, risolvendo così senza spargimento di sangue il dissidio religioso. Allora avvenne, lentamente ma tanto più stabilmente, un generale miglioramento. Il commercio rifiorì a Londra, crebbe notevolmente la popolazione delle altre città; nella capitale le case di legno scomparvero, per lasciare il posto a solidi edifizî di pietra e muratura; il lusso cominciò a diffondersi anche nel ceto borghese; la ricchezza nazionale cominciò ad aumentare notevolmente, per le grandi operazioni commerciali compiute fin nei più lontani paesi, e la bandiera commerciale inglese sventolò su tutti i mari. Il popolo, come destato da un profondo sopore, sentì di formare un sol tutto possente, e da quel tempo non si navigò più *sub luce maligna.*

E nelle menti della giovane generazione si manifestò una generale aspirazione verso la luce, cosicchè uno dei contrassegni più evidenti di questa grande epoca è il ridestarsi d'un intenso desiderio d'imparare. Da principio furono le traduzioni della Bibbia, « *the Scriptures* », che annunciarono agli uomini la poesia più nobile e pura, la luce del Cielo. È impossibile farsi un'idea dell'entusiasmo col quale dovevano esser lette dai giovani e dai vecchi, dai potenti e dagli umili le predizioni dei profeti e dei salmisti, ora che venivano ad essi presentate nell'idioma nazionale invece che nella lingua latina, che non essendo intesa da nessuno, non era che un vano suono e non poteva commuovere i cuori. D'altro lato il mondo degli eruditi e degli studiosi si volse con nuovo ardore allo studio dei classici greci e romani; i capolavori di Virgilio e di Ovidio, ma specialmente la poesia drammatica di Seneca, le commedie di Plauto e di Terenzio e le imitazioni del periodo del Rinascimento italiano, divennero la lettura prediletta della classe aristocratica: nel che dobbiamo vedere una delle principali influenze esercitate dalla Riforma. In alcune scuole superiori si allestirono pure rappresentazioni di tali opere nella lingua originale. Allora ebbe pure inizio il più grande periodo della letteratura inglese.

Non solo a Londra, ma in tutta l'Inghilterra il teatro divenne il passatempo nazionale più eletto. Tutte le classi sociali, dalla Corte, dalla nobiltà, dal mondo degli eruditi, fino all'ultimo operaio, all'ultimo marinaio, non conoscevano maggior diletto che quello di vedere sulla scena rispecchiato il mondo. I grandi nomi di Spenser, di Massinger, di Beaumont, di Fletcher, di Jonson, di Marlowe erano sulle bocche di tutti, in parte ancor prima che ad essi venisse ad unirsi il più grande di tutti, quello di Shakespeare. Se quest'epoca venne chiamata Shakesperiana, non è perchè Shakespeare ne sia stato il solo grande; egli fu soltanto *primus inter pares*, ossia il più grande fra i grandi. Una grande epoca non può essere opera di un solo uomo; al contrario, ogni epoca genera i suoi uomini. « Da una nazione di vili non è mai uscito alcun grande capitano, come nessun grande filosofo, nessun grande personaggio politico è mai uscito da una nazione di stolti, e nessun grande artista da una nazione di materialisti »; così pure un grande artista drammatico non si può avere se non in un'epoca in cui il popolo sia appassionato per il teatro.

La grandezza di un Shakespeare, di un Raffaello, di un Fidia, rappresenta sempre solo il grado più alto di un'abilità dominante, la quale forma l'ambiente da cui tali genii possono svolgersi. Nessuna mente, che si trovasse sola di fronte alla natura, potrebbe trarre da sè stessa una Pallade, una Madonna: tali possenti creazioni sono il portato di intiere età, il lavoro di tutto un popolo; artisti e poeti, ripieni del possente spirito che anima l'ambiente, non fanno che dare alla materia la forma, la figura. Ma appunto questa forma, questa figura sarebbe inarrivabile per un genio che si trovasse *isolato*. Per conseguenza anche i lavori drammatici di Shakespeare furono il prodotto d'intere generazioni, che gli avevano spianato la via (1).

Dal punto di vista musicale è forse a deplorare che la luce abbagliante irraggiata dalla letteratura di questo periodo abbia non poco oscurato i meriti dei grandi musicisti di quest'epoca, cosicchè nomi importanti come quelli di Morley, di Byrd, di C. Gibbon, di Dowland, di John Bull, di Tyll, di Tallis sono stati ingiustamente relegati in seconda linea. Certo la gloria ed i meriti non si possono misurare

(1) FROUDE, *History of England*.

come una mercanzia; ma forse non s'è ancor detto abbastanza, che le opere di questi compositori possono benissimo stare a paro delle creazioni dei sopradetti drammaturghi — escluso naturalmente il più grande di tutti —, quando però nel giudizio si adotti un criterio strettamente artistico. Ma del resto è naturale che la musica non sia riuscita così presto a conquistarsi il favor popolare. Per quasi millecinquecento anni essa era stata esclusivamente al servizio della Chiesa, sempre mantenendo il suo carattere severo; le rappresentazioni di opere e i pubblici concerti, ove la divina Musa avrebbe potuto far contemplare più da vicino al popolo il suo viso sereno, erano ancora sconosciuti a quel tempo. E tuttavia è appunto in quell'epoca che l'Inghilterra dispiega la più grande attività nel campo contrappuntistico; il secolo XVI è veramente l'età dell'oro, durante la quale si composero — in numero sterminato — i madrigali e gl'inni più belli. Parve quasi che l'Inghilterra avesse conquistato lo scettro della supremazia in ogni campo.

Mi piace riportare qui un interessante aneddoto, che, sebbene forse non sia completamente vero, dimostra tuttavia a quale altezza vertiginosa fosse già arrivata a quel tempo l'arte della composizione musicale. Si narra dunque che John Bull nel 1601 (cioè in un'epoca nella quale aveva già raggiunto l'apogeo della gloria) intraprese *in incognito* un viaggio attraverso il continente, per vedere se poteva ancor trovare qualcosa da imparare. A St. Omer (nella Francia settentrionale) egli trovò un rinomato organista, e cominciò a studiare sotto di lui. Un giorno questi suonò al suo supposto allievo una sua composizione, ove un tema era elaborato a 40 (quaranta) voci, e si vantò che in tutto il mondo non esisteva alcuno che fosse capace di aggiungere neppure una sola voce nuova alla sua composizione. L'allievo non disse nulla, ma chiese soltanto calamaio, penna e carta da musica, e manifestò il desiderio di essere lasciato solo per un paio d'ore. Passate le due ore chiamò a sè l'organista e gli suonò *quaranta nuove voci*. Lo stupefatto maestro credette dapprima ad una burla, ma poi constatò egli stesso la cosa, e disse allora al suo allievo: « Tu non puoi essere altri che il diavolo o John Bull »; e si dice che egli, quando conobbe la verità, sia caduto in ginocchio « in atto di adorazione » davanti al grande compositore.

Le prime pagine della celebre opera di Morley (1) ci permettono di farci un'idea della diffusione acquistata dalla musica nella vita sociale di quel tempo. Ivi leggiamo di un banchetto in casa di una famiglia aristocratica, durante il quale il solo tema della conversazione è la musica.

Terminato il pranzo, la padrona di casa distribuisce agli invitati delle parti di canto, *secondo l'usanza allora dominante (according to custom)*. L'invitato Philomathes, dopo essersi più volte scusato di non essere esercitato nel canto, alfine confessa di non sapere neppur leggere le note. Tutti fanno le meraviglie, e qualche commensale dice sottovoce al vicino: « Ma che sorta d'educazione ha costui? ». Philomathes si vergogna, e va in cerca del maestro di musica Gnorimus. Questi è stupito di vederlo, perchè Philomathes fino allora ha sempre combattuto la musica, come pervertitrice dei buoni costumi. Ma l'incidente avvenutogli al banchetto ha modificato il suo modo di vedere, sì che egli di Stoico è divenuto Pitagorico. Allora il maestro decide di cominciare ad istruirlo « come se fosse un bambino »; e l'istruzione dell'allievo forma appunto il contenuto di questo interessantissimo libro, che, come s'è detto in nota, è redatto in forma di dialogo. Nel seguito viene in campo anche un fratello di Philomathes, che si chiama Polymathes, e che ha già ricevuto un'istruzione musicale. Egli narra che il suo maestro lo conduceva spesso a passeggiare per la campagna, con un libro di melodie: il maestro cantava la melodia, e l'allievo doveva improvvisare la seconda voce, ecc. ecc.

Dunque nella buona società d'allora si usava dopo il pranzo cantare senza accompagnamento, e l'incapacità di cantare, che a quanto pare era cosa assai rara, era considerata quasi come una mancanza

(1) Thomas Morley, nato verso il 1550, morto nel 1604, fu un erudito e compositore musicale di gran merito. Oltre a diverse canzonette, madrigali e balletti, è degna di nota una sua raccolta di 24 madrigali di diversi autori, pubblicata in Londra nel 1601 col titolo: « *Triumph of Ariana* »; il testo di tali madrigali fu molto lodato dalla regina. Le citazioni che diamo sopra furono da noi tratte dalla sua *Introduction to practical Music* (Londra, 1577), la prima opera profonda e completa di tal genere che si sia pubblicata in lingua inglese. Tale opera è divisa in tre parti: Canto — Armonia — Composizione, ed è redatta in forma di dialogo, secondo l'antico stampo.

di educazione. Nel libro citato è poi detto espressamente, che i due allievi di musica sono giovani studenti dell' Università, che più tardi dovranno dedicarsi al bene dello Stato, e desiderano d'imparare la musica solo per avere modo di ricrearsi in mezzo ai loro studî più serii.

Da alcuni accenni riferibili a quest'epoca è dimostrato, che la musica istrumentale occupava un posto ugualmente importante nella vita sociale. Già in Chaucer (vissuto verso il 1380) troviamo detto, che gli strumenti musicali usati in quell'epoca in Inghilterra erano straordinariamente numerosi. Vi si parla di arpe, salteri, violini, flauti, trombe, liuti, organi, oboe, corni, cornamuse, di una « zampogna pastorale », di una chitarra, del « *rote* » e del *rebec* (1); come si vede, s'aveva allora una grande varietà di strumenti, che permetteva una grande varietà di effetti musicali. Naturalmente al tempo di Shakespeare alcuni di questi strumenti erano già caduti in disuso, ma nel tempo stesso la famiglia degli strumenti ad arco era cresciuta di numero. Anche il *virginal*, una specie di spinetta, godeva di una straordinaria predilezione, sopratutto nel mondo femminile. La viola-basso (detta anche viola da gamba) faceva parte dell' inventario di ogni gentiluomo; e ogni cavaliere teneva appeso nell'anticamera tale strumento oppure un liuto, affinchè i visitatori potessero scacciare, suonando, il tedio dell'attesa.

A quanto pare, anche le botteghe dei barbieri erano allora un luogo prediletto per trattenimenti musicali; ivi nobili e borghesi si trovavano tutto il giorno insieme, in un ambiente di socievolezza analogo a quello dei bagni degli antichi. Ivi ogni cliente trovava musica e strumenti d'ogni genere per divertirsi durante l'attesa. Un giuoco di parole, in voga nel secolo XVIII, chiama *barbarica* la musica delle botteghe dei *barbieri*; il che però non toglieva che ivi si facesse continuamente uso del *virginal* e della cetra. Nella commedia di Ben Johnson: « La donna muta » un giovane marito descrive sua moglie così: « Ella è come uno strumento nella bottega del barbiere: la si ode tutto il giorno a parlare »; e in un'altra opera (*Every Man*)

---

(1) *Rote*, ghironda. Il *rebec*, è uno strumento importato dall'Arabia (*arabic*), che aveva la forma di un mandolino, ma si suonava con un arco, come il violino.

di questo grande poeta, un uomo di carattere debole viene paragonato ad un *virginal* nella bottega di un barbiere: « ognuno può suonarlo a suo piacimento ».

Mentre i compositori musicali godevano la generale considerazione, non si faceva gran conto dei musicanti. Dominava ancora l'antico pregiudizio, che essi dal più al meno fossero tutti vagabondi, che non avevano appreso nulla di ordinato e non avevano voglia di lavorare. Essi stavano in gruppi dinanzi a tutte le osterie, attendendo soltanto di essere invitati da qualche avventore a rallegrargli il pranzo con un po' di musica.

Tutto ben considerato però si giunge alla conclusione che, se vi fu mai una nazione che meritasse di essere chiamata *musicale*, fu appunto l'Inghilterra durante i secoli XVI e XVII. Re e regina, uomini di corte e nobili, commercianti e agricoltori, tutti s'interessavano alla musica. La musica era divenuta una parte importante dell'educazione; ogni esecuzione musicale veniva gustata e sottoposta ad un esame critico, a voce o per iscritto. Nulla di più naturale adunque, che anche dal palcoscenico, che, come già si disse, era diventato il ritrovo di tutte le classi sociali, si facessero accenni ed allusioni d'ogni specie alla musica; nulla di più naturale, che Shakespeare, che seppe dipingere la vita e il carattere del suo tempo come nessun altro seppe mai, nè prima nè dopo di lui, anche in questo superasse tutti i suoi contemporanei. Tutti i suoi drammi e lavori poetici sono più o meno ricchi di allusioni all'arte; anzi io sarei quasi tentato di affermare, che in nessun altro poeta drammatico (non esclusi i Dioscuri di Weimar) possiamo trovare prove così numerose e svariate di conoscenza e di amore per la musica, come in Shakespeare.

Siccome tutta quanta la storia dello sviluppo spirituale di Shakespeare è per noi avvolta da una fitta tenebra, così naturalmente ci è quasi impossibile scoprire dove e come egli abbia acquistato le sue conoscenze musicali. L'interesse per l'arte è cosa che può essere insita in un uomo, ma non basta ancora a produrre un intelletto musicale. Certo egli non può aver acquistato tali conoscenze che durante il suo soggiorno a Londra, ossia nei primi anni dell'età virile; giacchè sembra escluso che suo padre, che era un piccolo commerciante e possidente della cittaduzza di Stratford, abbia pensato a fargli

impartire un'istruzione musicale; gli studî musicali, di cui ci parla Morley, venivano intrapresi soltanto dai giovani della migliore società, fra i quali Shakespeare non può certamente essere annoverato.

Non è impossibile che il nostro poeta, che era appassionatissimo della lettura, sia stato incitato ad occuparsi più seriamente della musica dalla lettura di Plutarco. Anzi, a questo riguardo è noto che una parte dei suoi drammi gli fu ispirata certamente dalle biografie corrispondenti di Plutarco. La grazia e la vita che anima le descrizioni dell'autore greco devono avere prodotta sul nostro poeta una profonda impressione. Le sopradette biografie, nelle quali l'autore mette sempre a raffronto un greco ed un romano, possono aver fatto nascer in lui il desiderio di studiare altre opere dello stesso autore. È vero ch'egli molto probabilmente non sapeva il greco; ma aveva qualche conoscenza di latino, e poteva perciò servirsi delle traduzioni latine, pubblicate già da molto tempo. Del resto egli potè certamente aver fra mano anche delle traduzioni inglesi; la più antica ch'io conosco data dal 1603. Ora, noi troviamo negli scritti di Plutarco (*De moralibus, Convivali*) molte sentenze sulla musica: il suo libro *De Musica* poi è una delle principali fonti di notizie sulla musica e sulla metrica degli antichi, e in molti punti presenta un'innegabile concordanza di vedute con Shakespeare. Più innanzi ritorneremo su questo punto.

È anche fuori di dubbio, che Shakespeare deve aver avuto rapporti coi migliori musicisti del tempo, se almeno, per la sua qualità di attore e di scrittore di commedie, non li trattò con una certa alterigia. La classe colta d'allora era ancora ben lontana dall'aver compreso l'essenza della musica, anzi in certe classi tale disdegno per la musica si mantenne ancora fino al secolo XIX.

Come accennammo sopra, un uomo d'umore gaio e socievole aveva numerose occasioni di procurarsi godimenti musicali d'ogni specie, e di prendere parte ad esecuzioni musicali. Già in principio del secolo erano state pubblicate numerose raccolte di madrigali, canoni, che erano già conosciuti e godevano della generale predilezione. Nel suo sonetto 128° Shakespeare fa il nome di uno dei musici più amati e celebrati del suo tempo, Dowland, col quale egli fu certamente in rapporti d'amicizia, per essere egli suo coetaneo e pure d'umore gaio. Voglio qui riportare questa breve poesia, perchè essa contiene una

professione di fede, circa il rapporto esistente fra le due arti sorelle:

If music and sweet poetry agree
As they must needs, the sister, and the brother,
Then must the love be great' twist thee and me,
Because thou lovst the one, and I the other.
Dowland to thee is dear, whose heavenly touch
Upon the lute doth ravish human sense;
Spenser to me, whose deep conceit is such
As passing, all conceit, needs no defence.
Thou lovst to hear the sweet melodious sound
That Phoebus' lute, the queen of music, makes;
And I in deep delight am chiefly drow'nd
When as himself to singing he betakes.
One god is god of both, as poets feign;
One knight loves both, and both in thee remain (1).

Un'altra ragione dei frequenti ravvicinamenti fra la musica e la poesia sta, a parer mio, nella circostanza che la musica a quel tempo difficilmente aveva un campo suo proprio ben delimitato. I musici erano vicini agli artisti drammatici anche materialmente parlando; durante le pause essi comparivano sul palcoscenico per intrattenere il pubblico colle loro produzioni, e spesso prendevano parte all'azione, all'incirca come fanno oggidì i *clowns* dei circhi equestri, che ora eseguiscono da soli i loro scherzi, ora hanno una parte negli esercizi d'equilibrio, ecc. Ogni società drammatica aveva anche al suo soldo una banda musicale, che l'accompagnava nelle sue peregrinazioni, e con squilli di tromba ne annunziava l'arrivo nei paesi. La musica era dunque una parte integrante del teatro, e quindi non c'è da me-

---

(1) Non avendo potuto trovare una versione poetica di questo sonetto, ne diamo qui la versione in prosa:

Se musica e poesia vanno d'accordo, come deve essere tra sorelle, non può non esser grande l'amore fra te e me, perchè tu ami l'una, ed io l'altra. A te è caro Dowland, il cui tocco celestiale sul liuto rapisce i sensi umani: a me Spenser, i cui concetti sono indubbiamente di una profondità insuperabile. Tu ami udire il dolce e melodioso suono del liuto di Febo, il re della musica. Ed io sono immerso in profonda delizia allorchè tu canti. Un bene è bene di entrambi, come dicono i poeti. Ogni gentiluomo ama entrambe queste arti, e l'una e l'altra sono in te riunite.

ravigliarsi che un genio come Shakespeare abbia saputo padroneggiarla anche nella sua forma più eletta.

Prima di incominciare la rassegna dei passi più importanti del nostro autore che hanno qualche attinenza colla musica, mi sia concesso riportare la versione di uno dei suoi sonetti: esso è diretto ad un'amica musicista, la quale suona il *virginal*, piccolo strumento a tasti che — come accenna già il suo nome — veniva quasi esclusivamente suonato dalle donne. Sono versi profumati, pieni d'ardore amoroso, che ci commuovono quasi come una lirica moderna, tanto che si direbbero indirizzati da un giovane entusiasta dei nostri giorni ad un'amica pianista:

Quante volte, o mia musica, se suoni
su quei tasti beati, e sì tue dita
temprano dolci i metallici toni,
che n'è l'orecchio e n'è l'alma rapita,

quei tasti invidio che saltellan lieve
a baciar, sotto, la tua man gentile;
le mie labbra, cui tal messe si deve,
presso a tanta arditezza han rossor vile.

Ma per quel tocco muterìano stato
e loco con quei tasti, ove giulive
scorron tue dita, e sì fanno beato
il morto legno più che labbra vive.

Se sì felici son quei tasti audaci,
essi le dita e le tue labbra io baci.

In nessun punto delle sue opere Shakespeare ci ha dato una descrizione così efficace e nel tempo stesso così altamente poetica dell'azione che la musica esercita sugli esseri animati, come nella celebre scena d'introduzione del quinto atto del *Mercante di Venezia*. Si è nel parco del castello di diporto di Porzia, durante una notte d'estate inondata di luce lunare. Ivi Lorenzo, il giovane amico di Antonio, ha tratto al sicuro Jessica, la diletta del suo cuore, ch'egli ha rapita dalla casa del padre Shylock. Si attende che Porzia ritorni dal suo viaggio: per salutarne l'arrivo, egli ha nascosto nel boschetto del parco i musici della sua cappella privata, e ad un certo punto li chiama a sè. Jessica dichiara che la musica dolce la

fa sempre diventare triste — cosa affatto naturale in una fanciulla di sensi elevati. Ecco la versione dei bellissimi versi (1):

(*Entrano i musici*).

LORENZO. Qui venite: svegli
Diana il suon d'un inno, e melodie
Mollissime penétrino gli orecchi
De la signora vostra; il suon la guidi
A la sua villa.

JESSICA. Io mai non sono gaia
Quando ascolto una musica soave. (*Musica*).

LORENZO. Ciò avvien quando lo spirto è tutto assorto.
Se mai vedeste lasciva e cornuta
Mandra vagar mugghiante, o di puledri
Torma selvaggia saltellar nitrendo,
Come l'ardor del sangue la concita,
Ove squilla di tromba odan per caso,
O lor giunga agli orecchi un'armonia,
Sostano, quasi per comune assenso.
E l'adocchiar selvaggio si trasmuta,
De le musiche note al dolce incanto,
In tranquillo ammirar. Quindi i poeti
Finsero, un dì, che Orfeo seco traesse
Alberi e sassi e fiumi; poichè cosa
Non v'ha sì rude, sì feroce e muta,
Che al gentile poter dell'armonia
Sua natura non muti, almen per poco.
L'uom, che in sè d'armonia non porti il senso,
Nè sia commosso dai soavi accordi,
Ad insidie, a rapine, a tradimenti
Nacque: al par della notte sono buj
I moti del suo core, e affetti nutre
Più che l'Erebo neri. Oh! di tal uomo
Non dêssi confidar. Porgiamo ascolto
Alla musica.

Il pensiero, che un uomo refrattario alla musica non può essere buono, s'incontra frequentemente in Shakespeare. Così Giulio Cesare

---

(1) La presente citazione, come pure tutte le altre che seguiranno, è tratta dalla bellissima versione del Carcano.

metta in guardia il suo favorito Antonio contro Cassio, che gli sembra un individuo pericoloso;

Ei troppo
Legge, ed osserva troppo; all'opre umane
Quell'occhio suo passa attraverso; mai
Della commedia non si piacque, o Antonio,
Come tu, nè alla musica dà mente.

Lo stesso pensiero è espresso, benchè in forma triviale e assai meno poetica, in una strofetta popolare tedesca, che nell'originale suona così:

Wo man singt, da lass dich ruhig nieder;
Böse Menschen haben keine Lieder (1).

L'ebreo Shylock, rappresentato da Shakespeare come un mostro di crudeltà e di durezza, si dichiara nemico della musica. Prima di assentarsi da casa, per aderire ad un invito di Bassanio, egli consegna la chiave di casa alla figlia Jessica, e le proibisce di porsi alla finestra, se per caso sentirà suonare tamburi e pifferi:

SHYLOCK. Serra ben tutte le porte;
S'odi il tamburo o il piffero dal torto
Collo squittir, non vo' che alle finestre
T'arrampichi, nè faccia capolino
In pubblico, a sbirciar quegl'imbrattati
Visacci matti de' cristiani: invece
Tura di casa mia tutte le orecchie...
Le finestre m'intendo, chè il frastuono
D'una sciocca marmaglia non penétri
Il mio soggiorno austero.

La scena d'amore fra Lorenzo e Jessica viene interrotta da un breve dialogo fra Porzia, reduce dal suo viaggio, e la sua compagna Nerissa, dialogo il cui contenuto mi sembra del resto applicabile anche alle condizioni attuali della musica.

---

(1) (Dove senti a cantare, puoi stare con l'animo tranquillo; gli uomini malvagi non hanno canti).

I fumatori tedeschi hanno fatto una parodia di questi versi:

Wo man raucht, da kannst du ruhig harren;
Böse Menschen rauchen nicht Cigarren.

(Dove si fuma, puoi stare tranquillo; gli uomini malvagi non fumano).

Nella nostra età, così allietata dalla musica, i pubblici concerti pullulano in modo inquietante, tanto che in molti paesi, e specialmente in Germania, non bastano più le ore della sera, e si fanno concerti anche nelle ore del pomeriggio; ore che tutti trovano poco adatte a tale uso, perchè nessuno si trova in quello stato d'animo calmo e soddisfatto, che sopravviene soltanto alla sera; senza contare che nei giorni feriali la maggior parte degli uomini non ha tempo nè voglia di sentir musica dalle ore 2 alle 5.

Il nostro poeta, che non si lasciava sfuggire alcuna occasione di rappresentare sulla scena le tendenze e le opinioni della società, ha espresso anche ciò nei versi seguenti:

PORZIA. Qual-musica? Ascoltiamo!
NERISSA. Son della villa i musici, madonna.
PORZIA. Sempre ha raffronto d'ogni cosa il pregio.
Quest'armonia mi sembra or più soave
Che non di giorno.
NERISSA. Tale incanto ad essa
Dona il silenzio.
PORZIA. Del par dolcemente
Canta il corbo e l'allodola all'orecchio
Che non li ascolta; e l'usignuol, cred'io,
Se mai cantasse il dì, fra l'assordante
Gracchiar dell'oche, non saria creduto
Un cantor dello scricciolo migliore.

Di tempo in tempo leggiamo sui giornali di pretese scoperte di questo o di quel medico, riguardanti l'azione benefica della musica sulle malattie del corpo e dello spirito. In realtà questa scoperta è antica quanto il mondo, ed è facile spiegarsi come l'audizione di una bella musica rivolga per un certo tempo lo spirito ad altri pensieri più piacevoli, e faccia per tal modo dimenticare i dolori. Nel nostro poeta troviamo frequenti esempi dell'uso della musica come rimedio a mali fisici e morali: mi limiterò qui a citarne alcuni. Nell'*Antonio e Cleopatra*, l'eroina vuole della musica, perchè essa è il migliore alimento per le persone malate d'amore:

CLEOPATRA. Orsù, mi date
Le armonie, le armonie, mesto alimento
Di quanti amor fatica.

Nella *Tempesta*, Prospero descrive la musica come il migliore degli incantesimi:

> E qui, dopo che voi, qual vi domando,
> Un'armonia di cielo abbiate desta,
> Tanto che su' lor sensi il fin s'adempia
> Degli aërei portenti, io questa spezzo
> Magica verga!

Si tratta di restituire la ragione al pazzo Alonso; Prospero gli parla in questi termini:

> Un'armonia solenne
> E quanto può di turbato cerébro
> Esser conforto, il tuo risani, or fatto
> Inane e tal che dentro il cranio bolle.

e con questo lo risana completamente.

Nell'*Enrico VIII*, sono veramente commoventi i passi, in cui la sventurata regina cerca nella musica un conforto al suo dolore:

> Vanne, il liuto prendi, o mia fanciulla!
> Mesto, turbato ho il cor: canta, e m'allevia
> Quest'ambascia, se il puoi. Smetti il trapunto.

E più innanzi:

> Buon Griffith, bramo
> Quelle sì meste udir musiche note
> Ch'io già nomai la mia funerea squilla,
> Mentr'io qui sto pensando all'armonia
> Celestïal, cui salirò ben presto.

Tuttavia la musica ha alle volte una duplice azione sull'uomo; e anche ciò si trova espresso in questi versi di Shakespeare *(Misura per misura)*:

> È ver: sì grande
> Delle armoniche note è la magìa,
> Che il mal, per lei, si muta in bene; e il bene
> È, spesso, invito al mal.

e il re prigioniero, Riccardo II, esclama disperato:

> Finisca il suono!
> Quest'armonia mi rende folle. Avviene
> Che un demente talor n'è rinsavito:
> Per me, invece, non val che a tôrre il senno.

Nel *Jahrbuch XIX* (1884) Sigismund ha dimostrato che negli scritti morali di Plutarco si trovano passi corrispondenti a tutti quelli da noi citati, in cui si tratta dell'influenza della musica sopra un indirizzo più elevato e più ideale dello spirito umano. La giustezza delle sue asserzioni, oltrechè dal confronto dei passi in questione, è provata anche dal fatto, che ai tempi di Shakespeare l'intimo valore etico della musica era ben lungi dall'essere così universalmente apprezzato come lo è ai nostri giorni, in cui nessun uomo colto oserebbe esprimere disprezzo per la musica. Invece a quel tempo anche spiriti eminenti ed eruditi manifestavano apertamente il loro disprezzo per quest'arte; ed anche Steevens (1), che pure appartiene ad una epoca molto posteriore, chiama il passo da noi citato: « L'uom che in sè ..... » un « *capricious sentiment* ».

Per contro in Plutarco troviamo scritto: « Colui che si dedica con ardore a quel genere di musica, che ha sullo spirito una potenza formatrice ed educatrice, quegli loderà ed ammirerà il bello, si asterrà da ogni azione ignobile, e, come la musica gli ha recato il più grande giovamento, così egli gioverà allo Stato. Egli inoltre non si renderà mai colpevole nè di atti nè di parole sconvenienti, ma sempre e in ogni luogo osserverà le regole della convenienza, della moderazione e dell'ordine ». Anche alle allusioni alla musica come mezzo di conciliarsi l'amore della persona amata, così frequenti in Shakespeare, corrispondono passi analoghi di Plutarco (nei *Simposii*). Anzi, l'autore greco va tant'oltre, da affermare che l'amore converte alla musica anche le nature antimusicali. Secondo lui, l'amore è una specie di ebrietà, che fa scorrere più rapido il sangue nelle vene, rende l'uomo vivace e gaio, e in questo stato lo stimola al canto. Nei drammi del nostro poeta troviamo sparse qua e là delle allusioni, che seguono e svolgono più ampiamente queste idee dello scrittore greco.

Si farebbe un gran torto a Shakespeare, e si giudicherebbero in modo unilaterale le sue relazioni coll'arte, se si credesse che la sua posizione di fronte alla musica sia stata quella di un semplice amico

(1) George Steevens, nato nel 1736 a Poplar, fu un acuto e geniale commentatore di Shakespeare, e dedicò a questo lavoro tutta la sua vita; scrisse inoltre su argomenti della storia dell'arte (Hogart). Seppe combattere i suoi oppositori con frasi taglienti e mordaci. Un'eredità gli procurò l'agiatezza, ed egli morì nel 1800, nella sua villa ad Hampstead (presso Londra).

della musica o di un esteta musicale. Troviamo invece nelle sue opere molti passi, che rivelano com'egli possedesse una estesa conoscenza pratica e tecnica della musica, e sapesse fare un uso intelligente della terminologia musicale. Quand'anche il poeta non abbia forse saputo suonare nessuno degli strumenti allora in uso, certo non gli dev'essere stata sconosciuta l'arte del canto; anzi a questo riguardo egli si diletta spesso di fare dei giuochi di parole, che naturalmente sono intraducibili.

Nei *Due gentiluomini di Verona*, troviamo un grazioso dialogo fra Giulia e Lucietta; si tratta di cantare una canzone inviata dal loro adorato Proteo:

GIULIA. È qualche amante, che a te scrive in rime.
LUCIETTA. Perch'io, madonna, poi le canti. — Or voi
Darmi la nota ben potreste, esperta
Qual siete a musicar.
GIULIA. Di tali inezie
Son poco esperta. Cántale sull'aria:
« L'Amor leggiero ».
LUCIETTA. Son versi troppo gravi a tuon sì lieve.
GIULIA. Gravi? Dunque convien farti il bordone.
LUCIETTA. Sì, madonna, e più cara melodìa
Avrà, da voi cantata.
GIULIA. E perchè mai
Non da te?
LUCIETTA. Non arrivo a così alte
Note.
GIULIA. Su via, vediam la tua canzone.
(Prende il foglio, e canta sommesso)
Che te ne par, carina?
LUCIETTA. Oh, con lo stesso
Modular seguitate insino al fine.
Ma, inver, cotesto tuono a me non garba.
GIULIA. No?
LUCIETTA. No, madonna, ch'è tropp'alto.
GIULIA. E troppo,
Carina mia, tu se' sfrontata.
LUCIETTA. Ed ora
È troppo basso: e l'accordo si guasta
Per tal brusco passaggio. La misura
Dêssi serbar, perchè sia giusto il canto.
GIULIA. Come il poss'io, se tu medesma stuoni?
LUCIETTA. Infatti io prendo il tuo tenore, o Proteo.

Anche nella scena d'amore del *Romeo e Giulietta*, troviamo un passo veramente grazioso, che però non è traducibile. La notte, che i due amanti hanno passata in intimo colloquio — nella scena del balcone — sta per finire, e l'allodola annuncia col suo canto l'avvicinarsi del mattino:

ROMEO. *How is't, my soul? let talk, it is not day.*
GIULIETTA. *It is, it is; hie hence, begone, away.*
It is the lark that sings so out of tune,
Straining harsh discords, and unpleasing sharps.
Some say, the lark MAKES SWEET DIVISIONS
This doth not so, for she DIVIDETH *us!*

Giulietta trova che il canto dell'allodola è stonato e sgradevole, perchè dà il segnale della loro separazione. Col nome di *divisions*, s'indicavano, nei secoli XVI e XVII, certi passaggi veloci, che corrisponderebbero a un dipresso alle nostre fioriture *(coloraturen)*, ossia: « divisione » di una nota lunga in più note di minor valore. Giulietta trova che queste « divisioni » sono ben lungi dall'essere così dolci e gradite come altri afferma, perchè la « dividono » dal suo diletto.

Riportiamo qui la versione italiana di tale passo, nella quale, come si vedrà, non si è neppure tentato di riprodurre, anche solo approssimativamente, il giuoco di parole:

ROMEO. Che hai tu? Parliamo ancor, non è il mattino.
GIULIETTA. E il mattino, è il mattin! fuggi, t'affretta!
L'allodola quest'è, che in tuon discorde
Sforza aspre note e disgustosi trilli.
E dicon che può far metri soavi!
Ah no! che di partirci ora non teme.

Naturalmente anche le serenate degli amanti alle donne del loro cuore, serenate che troviamo in gran numero nelle opere di Shakespeare, offrono al nostro poeta larghissimo campo ad allusioni musicali d'ogni genere.

Una enumerazione completa di questi esempi oltrepasserebbe i limiti modesti del presente studio; tuttavia non posso trattenermi dal riportarne qui alcuni. Nei *Due gentiluomini di Verona* la celebre scena della serenata (in cui si trova la canzone: *Dov'è Silvia?* messa

in musica da Schubert) è piena di allusioni e di giuochi di parole musicali:

PROTEO. Or io
Sotto a' balcon di lei m'affretto, e mando
Al suo gentile orecchio un'armonia.
(Entra Thurio, accompagnato da musica).

THURIO (*ai musici*). Ora, compari, v'accordate .....
L'OSTIERE. Vò condurvi ad ascoltar della musica, e vedrete il cavaliere che cercate.
GIULIA (*vestita da paggio*). Ma l'udrò parlare?
L'OSTIERE. Sì, certo.
GIULIA. Quale armonia per me!
(Comincia la musica).
L'OSTIERE. Che avete,
Amico? A voi quest'armonia non garba.
GIULIA. T'inganni; è il suonator che non mi piace.
L'OSTIERE. Perchè, paggio gentil?
GIULIA. Perch'egli stuona.
L'OSTIERE. Come? stuonate son le corde?
GIULIA. Quelle
Non già, ma offese *del mio cor le corde.*
L'OSTIERE. L'orecchio hai sensitivo.
GIULIA. Oh sorda fossi,
Poich'è questo al mio cor troppo martiro!
L'OSTIERE. La musica non ami, il veggo.
GIULIA. Come
Amarla, se così mi strazia?
L'OSTIERE. Ascolta
Che bel mutar di tuoni!
GIULIA. Sì, ma l'odio,
Un tale mutamento.
L'OSTIERE. E udir la stessa
Cadenza sempre?
GIULIA. Ben vorrei che un solo
Cantore avesse un solo canto.
SILVIA *(compare al balcone).* Grazie, o cavalieri,
Per la musica vostra.

Nella *Cymbeline* troviamo pure, in mezzo alla profonda tetraggine che vi domina, una *scena della serenata*, ma di un genere un po' diverso. Cloten fa ad Imogen una serenata, ma di buon mattino invece che di sera. Ciò non è molto riguardoso, ma la canzone è stata così felicemente messa in musica da Schubert, che noi dimentichiamo che si tratta di musici pagati dal principe sgraziato ed antimusicale, per diletto della donna da lui adorata.

Cloteno. La comitiva dei musici perchè non viene ancora? M'han consigliato d'onorarla ogni mattino coll'armonia, affinchè ne sia tocca.

(Entrano i musici).

Orsù, venite e date fiato. Ove penetri al suo core il tocco delle vostre dita, anch'io farò saggio della lingua: se non riesco, non m'importa, ma non mi darò vinto. Cominci la più perfetta armonia, l'accompagni un dolce, soavissimo concento, e parole stupende. Ella resti poi a meditarle.

(Canto Hark! Hark!).

Ora, via di qui! se questi suoni le han commosso il cuore, dirò che assai valgano: se no, che in lei l'orecchio falla, e torna vano qual sia rimedio, crine di cavallo, minugia di vitello, o stridula voce d'eunuco.

Shakespeare parla spesso di musica spezzata *(broken music)*; non si sa bene di che cosa si tratti. Secondo alcuni s'intenderebbe con ciò una musica a più voci, cioè una musica spezzata in parti; secondo altri invecé si tratterebbe di un modo speciale di suonare il liuto, che corrisponderebbe al *pizzicato* degli strumenti ad arco. Comunque sia, Shakespeare si serve di questa espressione tecnica per fare dei giuochi di parole, come avviene appunto quando si suppone che il significato originale di una parola sia universalmente noto.

Graziosissima è la scena, in cui Enrico V chiede la mano di Caterina; riporto anche qui il testo originale, perchè il giuoco di parole è quasi impossibile a tradursi: conviene avvertire che Caterina è francese e quindi non parla troppo bene l'inglese:

Come, your answer in broken music; for thy voice is MUSIC, *and thy English is* BROKEN; *therefore, queen of all, Katharine, break thy mind to me in broken English. Wilt thou have me?*

Eccone la versione italiana:

Vieni, Caterina, rispondimi con la tua monca melodia; poichè la voce tua è melodia, e il tuo inglese linguaggio è monco. Mi vuoi tu?

Anche nel *Troilo e Cressida*, che è così difficile a comprendersi e che ci appare come una satira contro il mondo intero, si parla di « musica spezzata »; l'autore qui la chiama *musica in parts*, e se ne serve di nuovo per un giuoco di parole:

Pandaro. Che musica è questa?
Servo. In *parte* la conosco: è musica *in parti.*
Pandaro. I musici li conosci?
Servo. Appieno, signore.

PANDARO. E per chi suonano?
SERVO. Per chi li ascolta, signor mio.
PANDARO. Al piacere di chi, dunque?
SERVO. Al mio, e di quanti amano l'armonia.

Più innanzi troviamo di nuovo usata l'espressione originale:

PANDARO. Mio bel principe, ecco una bella musica *interrotta (broken)*.
PARIS. Sei tu, cugino, che la interrompi, e, per la mia vita, devi farne ammenda: devi rattopparla con una toppa di tua fattura. — Egli è pieno d'armonia, Elena bella.

Nella *Selvatica ammansata* le due scene, dove il maestro di musica e il maestro di lingue, ai quali il ricco Battista ha affidato l'istruzione della figlia Bianca, si fanno concorrenza l'un coll'altro, offrono copiosa materia ad illustrazioni musicali. La non ancora « ammansata » selvatica ha rotto il liuto sul capo al povero Ortensio:

Battista, Ortensio (ferito nella testa).

BATTISTA. Che vuol dire, amico?
Perchè se' tu sì pallido?
ORTENSIO. Vi giuro,
Se mi vedete pallido, è paura.
BATTISTA. Che? ben disposta all'arte musicale
Non è forse mia figlia?
ORTENSIO. È più disposta
Al mestiere dell'armi; il ferro a lei
Resiste, forse; ma i liuti, no certo.
BATTISTA. Come? del liuto non ne vuol sapere?
ORTENSIO. Certo che no; poich'essa in su la faccia
Me l'ha spezzato. Appena ch'io le dissi
Che fallìa le cadenze, e per mostrarle
Il moto delle dita, mi facea
A piegarle le mani, essa balzando
Come fosse un demonio, gridò: « Questo
Lo dite la cadenza? Bene, anch'io
Non me ne piglio cura! » E fieramente
Sul capo mi battea, sì che sentii
Passare il cranio dentro allo strumento,
E per poco restai tanto intronato,
Come chi sta su la gogna, guardando
Fuor del liuto. E intanto essa gridava:
Strimpellatore infame! Musicante
Fallito! e cento vili contumelie.

kam ins Land gezogen.

La ... Wald?
Più gradevole,
Di quanti usano an...
Ecco, delineato bellamen...
L'ho in questo foglio.

BIANCA. Ma, vi ...

Io l'ho appreso, il solfeggio, da g...

ORTENSIO. Ora, leggete il solfeggio d'Ortensio.

BIANCA *(legge)*. UT, l'accordo son io di tutti i suoni,
RE, che d'Ortensio voglion dir l'affetto;
MI, lascia che d'amore a te ragioni;
FA, che a te sposo, o Bianca, io venga eletto;
SOL, RE, due note ed una chiave sola,
LA, MI, non darmi morte e mi consola! —
Questo dite solfeggio? Non mi piace,
Ma vo' il metodo antico; non son io
Sì capricciosa, da cangiar le vere
Norme antiche col tuo strano trovato.

Nel *Riccardo II* troviamo due passi, in cui il poeta ci parla della cattiva impressione prodotta da una musica mal eseguita:

> L'idïoma, che già da quarant'anni
> Imparai, la natal loquela inglese,
> Ora deggio obliar! Della mia lingua
> Più l'uso non mi giova, come l'arpa
> Od il lïuto senza corde, come
> Stromento eletto in ozïosa teca,
> O che, dischiuso, abbandoni a tal mano
> Che l'armonia destar non sa.

Nel secondo passo il re prigioniero esprime il suo disgusto per la musica non eseguita a tempo:

> Che armonia mi suona
> All'orecchio? — Ah serbate il giusto metro!
> L'armonia più soave aspra diviene,
> Se ai musicali accordi il tempo falla.

Non mi sarebbe difficile moltiplicare gli esempî, che dimostrano come Shakespeare abbia avuto una profonda conoscenza della musica e abbia nutrito un grande amore per quest'arte; ma mi suona alle orecchie il noto adagio: *Sapienti sat!*

In un prossimo articolo esaminerò l'argomento ancora da altri punti di vista. Farò pure un rapido esame delle canzoni che s'incontrano qua e là nelle opere di Shakespeare, allegandovi possibilmente le composizioni originali; mi occuperò brevemente delle danze e della relativa musica, in quanto Shakespeare serve a farcene comprender meglio la natura; e dopo qualche cenno sulla musica — senza parole — in uso nei teatri di quel tempo, chiuderò con una rassegna di quella parte delle opere di Shakespeare che ha servito di argomento o di testo a composizioni musicali. Non mancherò di accennare anche alla questione di Bacone, in quanto può avere attinenza col mio tema.

Londra.

(*Continua*).

HUGO JOH. CONRAT.

Les Forqueray.

On s'est, en général, assez désintéressé, en France, de l'histoire de la musique au dix-huitième siècle avant l'époque de la grande querelle des Gluckistes et des Piccinnistes. Un travail d'ensemble est toujours à faire sur les grands compositeurs, sur Rameau, par exemple. A plus forte raison, s'est-on peu occupé des musiciens et des simples instrumentistes, comme ceux dont il va être question, eussent-ils été comptés, par leurs contemporains, parmi les plus illustres. Et pourtant, quelle lumière jetterait une pareille enquête sur ce coin, obscur encore, de la brillante société du temps de Louis XV! Les pages suivantes, qui retracent, autant qu'il a été possible de le faire, à l'aide de documents tout-à-fait inédits, la vie d'une famille de musiciens, les *Forqueray*, ne sont qu'une mince contribution à l'histoire musicale et à l'histoire sociale de l'avant-dernier siècle. Mais en même temps qu'elles nous donnent des détails quelquefois très pittoresques, sur l'existence, sur la fortune, sur le rang social des artistes d'alors, certaines dates y ont été fixées d'une façon précise, certaines erreurs, répétées couramment depuis cent ans par les différents historiens de la musique, y ont été réfutées par la simple lecture des pièces originales.

Pour les Forqueray comme pour bien d'autres de leurs contemporains, les biographes modernes se sont tous basés sur le célèbre *Essai sur la Musique*, de La Borde (1), ouvrage des plus estimables et des plus utiles sans doute, mais qui n'est exempt ni d'erreurs, ni de lacunes.

---

(1) J.-B. de La Borde, *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, 3 vol. Paris, 1780.

I.

Antoine Forqueray (1671-1745).

D'après La Borde, Antoine Forqueray naquit à Paris en 1671; son père était un habile professeur pour la viole. A cinq ans, il joua devant Louis XIV, qui l'appela son petit prodige. A vingt ans, devenu le plus habile joueur de viole de son temps, il fréquentait les meilleures compagnies. Maître de musique du duc d'Orléans, régent du royaume, il mourut à Mantes, le 28 juin 1745 (1).

Son fils, Jean-Baptiste Antoine, ordinaire de la Musique du Roi, naquit le 3 avril 1700; il joua, lui aussi, devant le roi, à l'âge de cinq ou six ans. Le prince de Conty l'attacha à son service; après la mort du prince, Forqueray le fils abandonna la musique et « il achève paisiblement sa carrière, dit La Borde, dans le sein d'une famille dont il est également aimé et respecté ». Il n'était pas encore mort à l'époque où parut l'*Essai sur la Musique* (2). « Il a épousé, poursuit l'historien, vers 1744 (3), Marie Rose du Bois, née le

---

(1) Extrait des Registres de l'État civil de la Paroisse St. Maclou (à Mantes) pour 1745 (N. 765. Inhumation Antoine Forqueray):

« Le trente juin mil sept cent quarante-cinq a été inhumé au cimetière de cette église avec les cérémonies ordinaires par nous soussigné prêtre doyen de Notre Dame et curé de St. Maclou, le corps de Monsieur Antoine Forqueray, ordinaire de la Musique du Roy de cette paroisse, décédé le vingt-huit, âgé d'environ soixante et quinze ans, après avoir reçu les sacrements de l'église. Ladite inhumation a été faite en présence des soussignés ». Suivent les signatures (Communication de la Mairie de Mantes).

Le *Livre commode des adresses de Paris*, en 1692, signale parmi les « maîtres pour la Violle », « Fourcroy le fils, rue vielle du Temple ».

D'après H. M. Schletterer, A. Forqueray entra à la Chapelle-Musique du Roi le 31 décembre 1689 (*Studien zur Geschichte der französischen Musich;* I, *Gesch. der Hofkapelle der französ. Könige*, Berlin, 1884, p. 188). Dans *l'État de la France* de 1699 (p. 228) et dans celui de 1702 (p. 229), on trouve parmi les *Pensionnaires de la Musique de la Chambre payés sur les Menus:* « *Basse de viole* M. Antoine Forqueray. 600 liv. ».

(2) La Borde, *Essai sur la Musique anc. et mod.*, III, pp. 509-510. V. plus loin le testament de J.-B. Forqueray.

(3) En 1740. J.-B. Marie « fils de J.-B. Antoine Forqueray, bourgeois de Paris et de Marie Rose Dubois, son épouse, demeurant rue des ballets, de cette Paroisse » (Saint-Paul), où il fut baptisé le samedi 12 août 1741, naquit le 5 du même mois (Archives départementales de la Seine).

17 janvier 1717, fille de Jérôme du Bois, mort Syndic des Avocats au Conseil, et sortie d'une noble famille de Franche-Comté. Elle a excellé à jouer du clavecin, en joue encore avec beaucoup de grâce; et on peut la mettre à la tête de la classe des Amateurs.

« De son mariage sont issus deux enfans. L'un, Jean-Baptiste Forqueray, Secrétaire de la garde-robe de Mgr. le Comte d'Artois.

« L'autre, Antoinette-Rosalie Forqueray, mariée à Nicolas Goubaut, Ingénieur militaire de Mgr. le Prince de Condé.

« M. de *(sic)* Forqueray a fait graver plusieurs livres de pièces pour la viole et pour le clavecin, dont quelques-unes de M. son père ».

Un autre contemporain, *Daquin de Châteaulyon*, le fils du célèbre organiste Daquin, passant en revue dans son *Siècle de Louis XV*, les principaux musiciens de son temps, écrit au sujet des deux Forqueray:

« On peut dire que personne n'a surpassé *Marais:* un seul l'a égalé, c'est le fameux *Forqueray.* Il n'a point été l'écolier de Marais, comme le bruit en a couru, il n'a jamais eu de maître que son génie. En effet, que son père auroit-il pu lui apprendre? C'étoit un homme médiocre. Forqueray parut dans le monde au moment que les Italiens excitèrent en France une émulation étonnante, vers l'an 1698. Il tenta de faire sur sa viole tout ce qu'ils faisoient sur leur violon, & il vint à bout de son entreprise. Les cordes singulières et les traits les plus frappans des bons Auteurs d'Italie lui étoient tellement familiers que dans toutes ses pièces on trouve un certain sel, qui n'assaisonne point celles de Marais même les plus travaillées. Celui-ci s'en tenoit aux grâces naturelles. Forqueray en avoit de plus recherchées, mais son Art ne gâtoit jamais la belle matière.

« Nous possédons le fils de ce grand homme, il a tous les talens de son père: à la plus grande exécution il joint les graces les plus aimables. Les Pièces les plus difficiles ne lui coûtent aucune peine, il les joue avec cette aisance qui caractérise le grand homme, tout devient sous ses doigts un chef-d'œuvre de délicatesse & d'élégance, et quoique la viole ait perdu de ses droits, elle retrouve avec lui ses anciens admirateurs. Notre Nation, assez changeante, est toujours avide de semblables prodiges. M. Forqueray a, si j'ose parler ainsi,

des phrases musicales d'un nouveau tour, & dont il sait toute la valeur. Entre ses mains elles ont l'art de plaire, parce qu'il en fait usage avec goût et sans affectation. Sa façon d'employer et de placer les accords les fait paroître singulièrement nouveaux. Je ne dirai point que la difficulté des pièces de viole ait contribué à faire négliger cet instrument. Le Violoncelle qui lui a succédé, est encore plus difficile à manier, & exige un travail prodigieux pour exécuter des Pièces » (1).

Quelques pages plus haut, Daquin, effleurant le même sujet, avait déjà dit:

« La viole fort à la mode autrefois, et surtout dans le dernier règne, a perdu beaucoup de son crédit, peut-être parce qu'elle ne rend pas assez de son, & qu'on ne l'entend presque point dans les grands Concerts. Ajoutez à cela que tout change, & qu'il en est des instrumens comme de toute chose, ce qui plaisoit beaucoup déplait à la fin. Il est pourtant vrai que le violoncelle, qui a été préféré à la viole, a le son plus fort et plus mâle, et qu'il soutient mieux les voix, raison contre laquelle il n'y a rien à objecter. Mais falloit-il exiler totalement la viole? C'est encore, quoi qu'on en dise, un instrument bien parfait sous les doigts de Mr. Forqueray » (2).

---

(1) D'Aquin, *Siècle littéraire de Louis XV ou Lettres sur les Hommes illustres*, Paris, 1752, I, 142-144.

(2) *Idem*, *ibid.*, I, 140.

L'auteur du *Siècle littéraire de Louis XV* ne faisait d'ailleurs que paraphraser un *Mémoire pour servir à l'Histoire de la Musique Vocale & Instrumentale*, paru dans le *Mercure de France* de 1738, et dont voici quelques extraits:

« Peut-être Marais auroit-il été plus loin lui-même (que son maître Sainte-Colombe), s'il avoit pu goûter le bon de la Musique Italienne; il étoit trop tard pour lui, quand ce goût est venu en France, et il en a laissé l'honneur à *Forcroy*, qui n'a point été son écolier comme on le dit; il n'a eu d'autre Maître que son père qui avoit été écolier de Marais, très-médiocre, mais il étoit né avec un génie heureux, et il entra dans le monde au moment que cet essaim d'Italiens, qui nous est venu d'Italie, excita une émulation étonnante en France en 1698. Il voulut faire sur la Viole tout ce qu'ils faisoient sur le Violon; il y est parvenu, etc. » (*Merc. de France*, juin 1738, pp. 1733-1734). Et plus loin:

« Forcroy s'est distingué par une plus grande exécution (que Marais) & par la singularité de son beau génie, sans cependant donner dans l'extravagant & dans le Néologisme Musical, si l'on peut se servir de cette expression; extravagance, qui pour le dire passant, ne devient que trop commune.

« Si l'on a quelque chose à lui reprocher, c'est d'avoir rendu ses Pièces si

D'autre part, dans un curieux opuscule, intitulé: *Défense de la Basse de Viole contre les Entreprises du Violon et les Prétentions du Violoncel* (Paris, 1740), Hubert le Blanc a raconté d'une façon un peu burlesque la lutte qui s'engagea, au milieu du XVIII[e] siècle entre les anciens et les nouveaux instruments à archet. En voici plusieurs passages concernant Forqueray le père seul, car, chose étonnante, le fils n'y est pas même cité:

« Si la Basse de Viole avoit eu un beau soutien en la personne du Père *Marais,* elle en eut un solide en celle de *Forcroi* le Père. Il considéra très sérieusement que tous les *Galbanons*, avec leur entraînement de faire jouer des Pièces, avoient grand tort de ne pas prendre exemple sur le Luth, la Harpe, la Guitare et le Timpanon, qui étoient hors d'usage. C'en étoit assez pour conclure que tous les Instrumens restreints aux Pièces, ont le tort d'aller au grenier en temps de paix, ou sur les Ciels de lit: là- ils sont couverts, comme les gros *in-folio* de Bibliothèque, d'une poussière d'autre nature que celle où gisoit le corps d'*Achille* renversé par un coup lâche et malheureux, qui ne lui ôta rien de sa gloire.

« Ayant examiné pourquoi les Instrumens ci-dessus étoient tombés, *Forcroi* trouva qu'on se lasse d'être Écolier toute sa vie. Lorsque les Dames sont mariées, elles quittent le Clavecin si elles ne savent que des Pièces: au contraire, si elles ont appris, étant Demoiselles, l'accompagnement, le Mariage ne les empêche pas de continuer l'exercice de la Musique, ou même elles surpassent en habileté les jeunes gens les mieux instruits à Paris, lorsqu'ils n'ont travaillé que superficiellement, comme il n'est que trop ordinaire sous les maîtres de Basse de Viole (1).

---

difficiles qu'il n'y a que lui & son fils, qui puissent les exécuter avec grace; cette difficulté contribuë peut-être autant qu'autre chose à faire négliger la Viole, qui auroit toujours été préférée au Violoncel, pour l'accompagnement ou aussi dans les Concerts de chambre, si l'on n'avoit pas donné à corps perdu, dans les Concertos. Il y en a certainement de fort beaux, mais ils ont mis notre jeunesse dans le goût du bruit et du grand bruit, et l'on y perd certainement du côté de la délicatesse, de l'élégance et de la sensibilité... » (*Idem*, *ibid.*, pp. 1735-1736).

(1) *Défense de la Basse de Viole contre l'Entreprise du Violon et les Prétentions du Violoncel,* par Monsieur HUBERT LE BLANC Docteur en Droit. Paris, MDCCXL, p. 5.

« *Forcroi* le Père, jaloux de tirer la Viole hors de page, comme elle y avoit été jusqu'à lui, et hors de pair des Instrumens bornés aux Pièces, fit la guerre au *Par-cœur* comme à l'ânerie la plus signalée, quand on en faisoit le fondement du savoir, laquelle rendoit l'esprit émoussé, non entreprenant, et tenoit la main dans l'engourdissement. Il regarda toujours le tems comme perdu qu'on emploie à apprendre par mémoire, de même que les Sermons dès qu'on a disposition à la grande exécution ou à la composition (1).

« *Forcroi* le Père, après avoir écouté le Père *Marais*, s'étant donc formé un beau Stile, où l'on parle sans cette préparation gênante d'Écolier, fonda une autre École d'un jeu de Sonates le plus correct, où l'on tire un Son pétillant d'un goût persillé, conciliant l'Harmonie Françoise à la Mélodie Italienne de la voix... (2).

« *Forcroi* le Père s'étoit trop fait valoir en de certaines occasions, où il avoit affecté d'être quinteux, fantasque et bizare, par un désir de gagner trop hautement, lequel il ne concilia pas assez avec les intérêts de la Viole. Il n'avoit point fait d'Élèves, et l'occasion s'approchoit où il en eût fallu bon nombre pour rehausser les Levées, entretenir les Digues, élever les Moles, qui missent à couvert la Viole dans les Ports, pendant les inondations effroyables que préparoit le Violon avec les forces réunies tant deçà que delà les Monts; et la Mer n'ayant formé ni Généraux ni Capitaines, pour s'en aider au besoin, il venoit de terminer ses inégalités par une éclipse centrale, reconnaissant trop tard, et quand il n'étoit plus tems, qu'inutilement peut-être vaudroit-il mieux apporter du remède. Quelle résistance pouvoit-il faire assez grande contre tant d'assauts livrés de toutes parts, restant seul Généralissime sans Troupes? » (3).

Vient ensuite le détail des « entreprises » des Violons italiens, Somis, Geminiani, Lancetti contre la Viole française. « La Viole ne tarda pas — poursuit l'auteur — comme on peut croire, à être informée du détail de tout ce qui s'étoit passé en son absence; elle s'en courut

---

(1) *Défense de la Basse de Viole*, etc., p. 20.

(2) *Id.*, *ib.*, p. 25-26.

(3) *Id.*, *ib.*, p. 40.

chez *Forcroi* le Père à Mantes (1) le semondre de faire les derniers efforts où les Généraux font bon marché de leur personne, quand tout seroit perdu sans cela, comme *Jules César* à Munda.

« *Forcroi* répondit qu'il entroit dans une peine plus grande que celle d'*Achille*, lorsque se trouvant sans armes il se voyoit pressé par *Thétis* de secourir le corps de l'infortuné *Ménéciade*. Quel moyen de se résoudre à produire le mérite de la Viole et de le faire sentir, lorsqu'on affecte de donner pour Champ de bataille la vaste concavité d'une Sale énorme en grandeur, où il est impossible qu'elle eût la force de poumon de fournir.

« La Viole, plus en colère du procédé des François que de l'inaction de *Forcroi*, ne put éviter d'essuyer le mortifiant de se trouver devant la Salle, où l'on devoit faire un 3e Concert spirituel, et d'y représenter sous le rôle de visage inconnu, qui, s'il entroit, seroit peut-être de trop, ou qu'il n'étoit pas trop sûr qui eût le mérite de se faire admettre.

« Le sujet des Lamentations étoit pathétique, tel que de *Marius* sur les ruines de Carthage, lorsqu'il mit en opposition la sienne comme y faisant face, et face suffisante. La Viole s'étoit vue favorisée par le Roi *Louis XIV* dans ses Nourrissons, le Père *Marais* pour ses Pièces, et *Forcroi* le Père pour ses Préludes tirans sur la Sonate. L'un avoit été déclaré joüer comme un Ange et l'autre joüer comme un Diable. Le Régent du Royaume avoit cultivé sa possession; et le Monarque Louis XV avoit fait cas de sa joüissance. Le souvenir lui restoit encore de la douce épreuve de s'être senti délicieusement passer par-dessus l'Archet Royal... » (2).

Plus loin, l'auteur cite, avec Marais, Forqueray comme « ne donnant qu'une Note, mais s'attachant à la rendre sonore, comme la grosse Cloche de Saint Germain, jouant en l'air ainsi qu'ils le recommandoient, c'est-à-dire ayant donné le coup d'Archet, ils laissoient lieu à la vibration de la corde, pendant que le Violon avec

---

(1) Ce passage indique que Forqueray était déjà retiré à Mantes avant 1740, date de la *Défense de la Basse de Viole*, et que Somis et Geminiani, que les biographes font venir en France en 1748, pour la première fois, y avaient séjourné environ dix ans auparavant.

(2) *Défense de la Basse de Viole*, etc., p. 58-59.

son traîné non relevé se pâme à s'attendrir dans la Sonate par accords, ou pousse brutalement les bottes dans les Concerts pour emporter dans son tourbillon les Contreparties qu'il entraîne, et arracher, enlever les suffrages, plutôt que se les attirer » (1).

Voici enfin un dernier passage à la louange de Forqueray :

« *Forcroi* le Père avoit joüé avec nombre de Dames présentes au Concert, qui avoient toujours eu un plaisir charmant de l'accompagner du Clavecin, ou même d'apprendre de ce divin Maître les dessus sur la Viole. Il avoit laissé quelques Écoliers sur la Viole, n'en faisant pas profession, qui n'avoient pas leur pair dans tous ceux du Violon.

« On convint donc que si une des plus belles choses à entendre, étoit un *Adagio* de *Corelly* joüé à la *Géminiani*, rendant justice à qui elle étoit due, on étoit forcé de tomber d'accord que jamais homme au monde, n'avoit joüé d'un aussi grand goût, aussi pur, aussi correct, les Sonates de M[r] *Michel*, que *Forcroi* le Père, et d'une nature de Son le plus dégagé de bois: il sembloit entendre la Lyre d'Or qu'*Achille* gagna au pillage de Lyrnesse.

« L'arrêt définitif des Dames fut que rien n'équivaut dans le monde à deux Basses de Viole en parallèle, pour s'acquitter parfaitement du dessus et de la basse entre les mains du Père *Marais*, quand il joüoit ses Pièces accompagné de M[r] *De St. Felix*, et de *Forcroi* le Père, exécutant les Sonates, accompagné de M[r] *De Bellemont* » (2).

Là se bornent les renseignements fournis par les contemporains. Un érudit, M. Th. Lhuillier, président de la Société d'Archéologie de Seine-et-Marne, publia, en 1869, des *Notes sur quelques Musiciens de la Brie* qui nous fourniront par la suite de précieuses indications sur un autre membre de la famille Forqueray, organiste à Paris. Occupons-nous d'abord d'Antoine Forqueray « le père » et de sa famille. Toute une suite de mémoires manuscrits, conservés à la Bibliothèque Nationale, nous font connaître dans sa plus secrète intimité le ménage d'Antoine. Celui-ci s'était marié, le 7 février 1697, avec une jeune fille de dix-sept ans, Angélique Henriette Houssu, fille d'Antoine

(1) *Défense de la Basse de Viole*, etc., p. 83-84.
(2) *Id.*, *ib.*, p. 103-104.

Houssu, organiste de l'église de Saint-Jean-en-Grève (1). Il ne paraît pas avoir mené une vie très régulière, si nous en croyons la première pièce d'un procès en séparation, qui dura plusieurs années, entre sa femme et lui. C'est un *Mémoire pour Damoiselle Angélique henriette houssu Epouse du sieur Forqueray, Demanderesse En separation Et Défenderesse contre Antoine forqueray, ordinaire de la musique du roy, Défendeur et Demandeur en accusation d'adultère.* Le mémoire débute ainsi:

« Le 7 fevrier 1697 ladit houssu eu le malheur d'epouser le sieur forqueray ». Pendant deux ans, ce dernier a fait subir à sa femme les pires traitements, la rouant de coups, l'injuriant, allant même jusqu'à l'enfermer. La demanderesse a porté plainte à différentes reprises, en 1700, en 1705, en 1707 et en 1709, aux commissaires Marié et De La Salle. Forqueray mène une vie de débauches avec ses deux servantes, nommées Bernier et Charpentier, dont il a fait ses « amantes ». Sa femme a fini par mettre ces deux femmes à la porte, le 3 novembre 1709; trois jours après, elle s'est retirée chez son père. Deux jours plus tard, Forqueray a porté contre sa femme une plainte en adultère. A son tour, le voici qui riposte par un *Mémoire pour Antoine Forqueray, ordinaire de la musique du roy, Au sujet de différentes demandes en la Cour, par Henriette Angélique Houssu sa femme.* Cette pièce ne nous apprend rien d'intéressant. Mais Henriette fait rédiger un nouveau factum adressé *A Monsieur le Lieut. criminel.* Elle y expose que le crime d'adultère

(1) Les documents conservés aux Archives de la Seine nous apprennent que l'organiste Houssu eut au moins deux filles. La première, Henriette-Angélique, qui épousa notre violiste, « fille d'Anthoine Houssu organiste et de Charlotte de Marsolet, rue des Jardins », paroisse Saint-Paul, au Marais; eut pour parrain Henri Houssu, bourgeois de Paris. L'autre, Charlotte, naquit le 30 janvier 1683; dans l'acte de baptême (du 31, à Saint-Sauveur), son père est qualifié d'organiste de Saint-Leu; il demeurait avec sa femme rue Pavée, paroisse Saint-Eustache. La note qui suit montre sa femme demeurant rue Bardubec, paroisse Saint-Merry.

Le *Livre commode des adresses de Paris*, en 1692, indique deux Houssu: « Ossu l'aîné, rue Saint-Denis, & Ossu le cadet, Cloître Saint-Jacques de l'Hôpital » parmi les « maîtres pour l'Orgue & le Clavecin » (Edit. Fournier, 1878, p. 206-207).

dont l'accuse son mari « ne peut être regardé que comme une imposture et une calomnie auxquelles il a eu recours pour éviter l'effet d'une demande en séparation de corps et de biens que la suppliante a été forcée d'intenter pour la quatrième fois contre lui. En sorte que la récrimination est aussi évidente de la part du s.r forqueray, que cette acusation est fausse à l'égard de la suppliante ». Forqueray, qu'elle a épousée à l'âge de dix-sept ans, — il en avait alors vingt-trois, — est d'un « naturel violent et emporté »; dès la première année de son mariage, elle a eu à subir ses mauvais traitements; après la naissance de leur premier enfant, en 1698 (1), il l'a suppliée de revenir chez lui. Ils demeuraient alors rue Bourtibourg chez le père de Forqueray, qui le blâme et « le menace même ». En janvier 1699, ils vinrent habiter à l'hôtel de Soissons, propriété du prince de Carignan, qui en louait une partie. Forqueray, hors de la surveillance paternelle, recommence à faire subir de mauvais traitements à sa femme « à l'outrager plus qu'il n'avait encore fait »; il va jusqu'à défendre à ses domestiques de lui obéir. Le 2 mars 1700, Angélique porte une nouvelle plainte au commissaire Marié; elle présente une requête au lieutenant civil, afin d'obtenir une séparation de biens et d'habitation. Forqueray promet de se corriger et sa femme retire sa plainte. En 1700, elle met au monde un second enfant, un fils, celui qui fut Jean-Baptiste; puis un troisième, une fille comme le premier. Elle se retire une seconde fois chez son père et porte plainte le 5 décembre 1705, au commissaire De La Salle; le 11 du même mois, elle présente une nouvelle requête au lieutenant civil. Cité devant ce magistrat, Forqueray ne comparut pas « et emploia auprès des père et mère de la suppliante le s.r Comte De picon qui lui avait loué son appartement », personnage qui, par la suite, jouera un grand rôle dans les démêlés des époux Forqueray. Une seconde fois, Angélique retourne avec son mari, dont les mauvais traitements

(1) Exactement le 4 novembre 1697, fut baptisée Charlotte Elizabeth Forqueray, née la veille, à l'église Saint Paul: « fille d'Antoine Forqueray, Ordinaire de la Musique de la chambre du Roy et de Angélique Houssu sa femme, demeurant rue Bourtibourg. Le parrain Michel Forqueray, bourgeois de Paris, demeurant susdite rue, la marraine Charlotte Marsolet femme de Antoine Houssu, bourgeois de Paris, rue Bardubec, paroisse Saint-Merry, laquelle a déclaré ne savoir signer » (Archiv. départ. de la Seine. État-civil).

recommençant de plus belle, la forcent même à s'aliter. Elle fait alors mander le commissaire Marié, pour qu'il recueille une nouvelle plainte, en date du 9 mars 1707. Raccommodés de nouveau, par l'intervention d'un ami commun, l'abbé Richard, Angélique exige de son mari une rente de 300 livres par an pour son entretien; qu'il quitte sa « chaise », qu'il se réduise à une servante et mette sa fille aînée dans une maison religieuse. Forqueray signa ces promesses, mais n'en tint pas plus de compte que des précédentes. Il laissait maltraiter sa femme par ses servantes, en présence des enfants. Pendant une absence qu'il fait à Compiègne « par l'ordre de Monsieur l'Electeur de Bavière », alors en France, « il partit sans lui laisser aucun argent pour la dépense de sa maison, mais bien à ses servantes nommées Bernier et Charpentier ». Celles-ci insultent leur maîtresse, exigeant d'elle le paiement de leurs gages. Elle envoie alors chercher un nommé Chauvet, ami intime de son mari qui, de retour de Compiègne, entre dans une violente colère. Résultat: le 6 novembre 1707, Angélique portait une nouvelle plainte contre son mari et ses servantes; le lendemain, elle adressait sa requête au lieutenant civil. Forqueray, assigné pour le 9, ne comparaissait pas; le 12, procès-verbal par défaut était dressé contre lui: la suppliante était alors autorisée à faire preuve des faits par-devant le commissaire Parisot. Le 15, Forqueray recevait une assignation à comparoir au Châtelet, pour y être condamné à payer une pension alimentaire à sa femme. Le 21, plusieurs témoins cités par celle-ci furent entendus, et Forqueray fit renvoyer l'affaire au surlendemain, aux requêtes du Palais. La suppliante constitue procureur le 25, et le 29, fait retenir la cause. Le musicien, convaincu de mauvais traitements exercés depuis douze ans sur la personne de sa femme, imagine alors de porter une accusation d'adultère contre elle et M. de Picon. Comme témoins, il prend ses servantes; « elles étoient devoüées en tout au sr Forqueray », dit la plainte. Le 26 décembre, un décret de prise de corps est décerné contre la suppliante, qui se pourvoit devant le Parlement.

Les trois témoins de Forqueray sont indignes de foi. Le premier, Germaine Fortier, qui se rétracta par la suite, avait d'abord déclaré « que la suppliante et le sieur de Picon s'enfermoient souvent, soit dans l'appartement de la suppliante, ou dans celui du sr Depicon. Au

recollement, elle a nié auoir dit qu'ils s'enfermoient..... Elle auoit dit dans sa deposition quetant vn iour entrée dans la chambre de la suppliente, Elle l'auoit trouuée ses cuisses nuës, et le sr Depicon deuant elle, qui s'étoit aussitot éloigné, au récollement elle sest retractée sur ces circonstances, et à la confrontation Elle a déclaré auoir vû sa maitresse qui lioit sa jarretiere, et que le sr Depicon étoit éloigné d'elle ».

Répondant aux accusations dont il était l'objet de la part des servantes du musicien, qui, selon toute vraisemblance, parlaient sur les ordres de leur maître, le voisin des époux Forqueray écrivit un mémoire qui va nous faire connaître, et à quel homme s'attaquait le joueur de viole, et un certain nombre de détails sur la vie à l'hôtel de Soissons. Voici le début de ce *Mémoire pour Messire françois De Picon, comte de La Perouse et Vallée, Demandeur en reparation Contre Antoine Forqueray Joueur de viole, pretendu accusateur:*

« Je ne croiois pas quil put m'arriuer en France un procez criminel, encore moins celui dont il s'agit a l'âge que iay, et a la conduite que iay tenue. Feüe Madame la princesse de Carignan étant decedée en l'année 1692, Monsieur le prince de Carignan son fils et son heritier voïant les affaires de la succession tomber dans des discussions qui ne finissoient point, m'engagea de venir en France en 1697, aussitôt que la paix de piémont fut faite.

« J'auois l'honneur de remplir auprès de lui la charge de premier secretaire de ses commandemens, et maïant honoré de cette nouuelle confiance, ie vins descendre à paris a l'hotel de Soissons, dont il iouïssoit par moitié auec Madame la Duchesse de Nemours.

« Dela ie fus a Aix la Chapelle trouver Madame la comtesse De Soissons, auec laquelle i'ay traité de ses droits par transaction du 19 may 1697.

« Je reuins a paris, ou vn des locataires de l'hotel de Soissons voïant vn appartement vacant, me proposa forqueray et sa femme. Ie fis le Baille, Janvier 1699. Et ie m'en retournay en piemont rendre compte à Monsieur le prince de Carignan de ce que iauois fait et de ce qui restoit à faire.

« J'appris que pendant mon absence qui dura depuis le mois d'octobre 1699. iusqu'a la fin de 1700. il étoit arrivé des demeslez entre forqueray & sa femme qui en auoit porté ses plaintes en iustice,

il battoit sa femme, elle s'en plaignoit; ie n'étois cause ny de lun ny de lautre, puis que ie ny étois pas.

« M. le prince de Carignan me renuoïa en France en 1700, pour liquider les dettes de la succession de Madame la princesse de Carignan, et pour traiter auec les Enfants de Mr le comte De Soissons et leurs créanciers.

« Je trouuai a mon retour que forqueray, pour sattirer pratique, faisoit des concerts. Il y iouoit de la viole, sa femme laccompagnoit du Clauessin, il faisoit venir des Musicien & autre ioueurs d'instrumens. Son apartement ne supportoit pas ces sortes d'assemblées, le mien y étoit propre; ie luy permis de faire ses concerts dans une grande chambre que ie lui prêtois, si i'ay été païé de ma complaisance par le plaisir que la musique me donne, i'ay été bien puni par le retour.

« Ces entrées de forqueray et de sa femme les ont conduit à me donner auis de dissipations qui la remarquoient chez moy. Il n'est pas extraordinaire qu'un étranger occupé d'affaires, & peu capable de l'oeconomie d'un ménage soit exposé à des sortes de derangemens. Forqueray & sa femme se donnèrent par là une sorte d'inspection sur ma dépense journaliere, cela se reduisoit neanmoins aux comptes de la cuisine; plusieurs années sont ainsi passées sans aucune agitation de la part de forqueray, & comme il estoit de ce qui se passoit, il n'en a jamais été inquiet un seul moment; tout au contraire, il marquoit en toute occasion la consideration qu'il me devoit, & m'aïant prié de tenir un de ses enfans sur les fonds de Baptême, il s'en crut honoré ».

Le comte de Picon explique ensuite qu'ayant réglé différentes affaires pour le compte du prince, il se préparait à retourner en Piémont, lorsqu'éclata la plainte en question.

« J'ai été forcé, ajoute-t-il, de m'instruire de faits qui m'avaient été jusqu'alors indifférens. J'ay donc appris qu'au mois d'octobre dernier pendant que Monsieur l'Electeur de Bavière étoit à Compiègne, forqueray s'y étoit rendit pour ïouer de la viole, que pendant son absence sa femme mit dehors deux servantes, dont elle n'étoit pas contente, qu'elle fit par le conseil du sieur Chauuet ami de son mari, & qui lui preta l'argent nécessaire pour païer leurs gages; que forqueray a son tour voulut tuer sa femme. Quand on sçut lvsage qu'il

faisoit de ses seruantes, on connoit aisément la cause de sa fureur; mais ie ne sçay par quel endroit le sr Chauuet qui auoit donné de l'argent pour les mettre dehors, s'est ensuite laissé séduire pour se mettre de l'autre parti ». Après avoir rappelé la plainte d'Angélique Houssu, du 6 novembre, et celle de son mari, du 11, le comte De Picon poursuit:

« Le sieur Chauuet fit le second procès. J'en fus surpris et encore plus de ses offres de donner vingt mille liures pour les frais de celui qui ne le regardoit pas ». L'affaire fut finalement assoupie sur les conseils de M. d'Argenson. Il rappelle en terminant les plaintes antérieures de la femme de Forqueray, de 1700, 1705, 1707 et 1709. Il n'est pour rien dans l'affaire. Les trois témoins d'ailleurs sont trois servantes, dont l'une a quitté la maison depuis quatre ou cinq mois, et a été subornée par les autres. Celles-ci ont été chassées le 3 novembre, à cause de scandale public dans l'hôtel de Soissons; elles firent leurs dépositions le 11 du même mois.

« Elle disent dans leurs dépositions, comme ie l'ay deia obserué, que la femme de forqueray entra tenant à la main une bourse qu'elles ont dit connaître pour la mienne, et que ce fut de mon argent qu'elles furent païées lorsqu'elles furent chassées ». Or, Chauuet et Forqueray, affirment le contraire..... « Il y a quatre prétendus faits singuliers.

« Le 1er est que la femme de forqueray et moi allions furtivement & fort souuent dans une chambre de l'hôtel de Soissons occupée par la Demlle de saydes lorsqu'elle étoit sortie, et que la femme de forqueray & moi avions chacun une clef de cette chambre. Ce sont les trois servantes en question qui déposent de ce fait, appelées l'une Charpentier, l'autre Bernier & la troisième Geneuieue fortier. Elle deposent qu'elles ont vû deux clefs de la même chambre, l'une a la femme de forqueray, & l'autre a moi, et que c'est en regardant par une fente de l'apartement de forqueray qu'elles nous voïoient entrer dans cette chambre... Deux se sont retractées au recollement & la troisième, qui est Geneuieue fortier s'est retractée... ». A la confrontation, de Picon interrogea la Bernier qui se rétracta aussi. Mlle de Saïde, dit-il, « laissoit quelquefois sa clef dans l'appartement de forqueray pour la lui garder ». Il n'y avait aucune fente à l'appartement occupé par le musicien. Autre fait: la Bernier l'accuse de

l'avoir vu dans la salle basse « dont la porte étoit entr'ouverte, la femme de forqueray appuïée contre la table et retroussée et moi devant elle, qui &c.: elle a persisté au recollement, a la confrontation ie luy ay fait plusieurs interpellations et luy aÿ demandé si en descendant l'escalier elle s'étoit arrestée, elle a dit qu'elle n'avoit fait que passer. Je luy ay demandé le iour: elle ne l'a pas sçeu dire. Je lui ay demandé combien la porte étoit ouverte: elle a répondu de cinq ou six doigts ». Troisième fait, articulé par la Charpentier, qui auroit vu « la Dlle forqueray sur mes genoux dans une position qu'elle dépeint indécente; et les cuisses nuës. Elle a persisté au récollement et à la confrontation ». Elle ne sait ni le mois ni le jour où ces faits se seraient passés; finalement, elle indique la fin de septembre ou le commencement d'octobre: « Je n'étois pas à Paris, réplique De Picon, jetois a Condé en Brie ou iay demeuré trois semaines, ien reuins malade d'un crachement de sang auquel ie suis suiet depuis longtemps, iay gardé la chambre tout le mois d'octobre... ».

A cette défense irréfutable d'un vieillard honorable qu'il avait accusé si légèrement, Forqueray, qui voulait, la chose est évidente, arriver à se séparer de sa femme en ayant l'apparence du droit pour lui-même, répondit par un nouveau factum: ***Mémoire en réponse pour Antoine forqueray ordinaire de la musique de la chambre du roy, accusateur contre Angelique henriette houssu sa femme, & le sieur françois Depicon agent de Mr le prince De Carignan accuses de crime d'adultère.*** Rappelant l'accusation qu'il porte contre un homme « âgé de plus de cinquante ans », il ajoute que celui-ci lui fit, en 1799, un bail de l'appartement qu'il occupe à l'hôtel de Soissons moyennant un loyer annuel de 300 livres; puis, venant au fait, il ajoute:

« forqueray a été le dernier (comme il arrive tousiours) a connoistre la source de ce desordre.

« Le sr picon faisoit tout ce qui étoit de son industrie pour attirer la confiance de forqueray. forqueray s'en trouue aujourd'huy la dupe. Le sr picon d'un autre côté n'auoit pas de peine à corrompre le coeur d'Angélique houssu. Il l'entretenoit dans sa mauvaise humeur et excitoit dans ce coeur tout ce que la rage peut trouuer de plus dur dans une femme contre son mari: De cette double industrie le sr picon profitoit seul et il a crû iusqu'a present pouuoir s'endormir impunement dans son uice parcequ'il le croioit uoilé ».

Forqueray rappelle ensuite sa plainte au lieutenant criminel, du 11 novembre 1709, suivie d'un arrêt, du 9 janvier, déclarant que le procès sera fait et parfait.

« forqueray, ajoute le requérant, n'avoit que de l'amour pour sa femme et sa femme ne le païoit que par ingratitude, duretez & violences », sur les conseils de sa famille et du comte de Picon. « Elle a eu des complaisances pour son mari iusqu'en 1698 ». Forqueray, retournant les accusations que sa femme avait portées contre lui, ajoute qu'il eut à subir de sa part de mauvais traitements, coups de bâton, etc. Viennent enfin quelques indications sur son existence d'artiste: « Forqueray par la reussite de son art a l'honneur d'etre du nombre des commensaux de Sa Maiesté qui daigne bien lui applaudir. Cet applaudissement lui a donné entrée dans le plus illustres maisons de France. Il est partout connu pour un homme d'honneur, apres cela il sembarasse peu que le sr picon le traite de violon ». Et, revenant à l'accusation qu'il porte contre sa femme et son soi-disant complice, il reproduit le témoignage de sa servante Fortier. Il rappelle que sa femme congédia les deux autres pendant le voyage de Compiègne, les paya avec de l'argent fourni par Chauvet, argent qu'elle mit dans une bourse du sieur de Picon, etc.

L'homme d'affaires du prince de Carignan répliqua de nouveau par une *Réponse pour Messire françois De picon, comte De La perouse et Vallée contre Antoine forqueray jouëur de viole.* Il rappela son absence de Paris à l'époque où on l'incriminait; les plaintes réitérées d'Angélique Houssu qui, dit-il, comptait avec sa cuisinière, celle-ci « habillée en marquise, se mettant des mouches au visage », allant en carosse, tandis qu'elle et ses enfants « n'avoient point de souliers ». En 1707, d'ailleurs, il leur avait fait donner congé. Enfin, « le 6 novembre 1709, forqueray arriua de Compiègne et mettant le pied a terre, ie fus le premier qu'il vint saluer, il me temoigna combien il était content de Mr Lelecteur de Bauiere, il me donna toutes sortes de marque de consideration, il auoit l'exterieur ouuert et plein de gajeté, il me fit voir un cheval qu'il avoit acheté d'un gentilhomme de Monsieur l'électeur, il le trouuoit fort beau et & il me l'offrit ». C'est seulement en apprenant le renvoi de ses deux servantes qu'il entra en fureur et entreprit d'accuser sa femme et le comte du crime d'adultère.

L'affaire se termina le 29 mars 1710, où fut rendue la « sentence au rapport de Mr Le Comte Lieutenant criminel qui décharge La houssu et le S[r] picon de Laccusation et condamne forqueray aux depens » (1).

Sans doute, la procédure qui vient d'être, trop longuement, analysée a peu de rapports avec la musique même; elle nous donne cependant, des indications qu'on chercherait en vain dans les histoires ou mémoires contemporains. Nous voyons par ce procès, quel était, au début du XVIII[e] siècle, le train de maison d'un musicien de la chambre du roi, estimé du prince et illustre entre tous dans son art. Forqueray avait un loyer annuel de 300 livres à l'hôtel de Soissons, son « domestique » se composait de deux ou trois servantes; il avait sa « chaise » et, sa femme, en lui demandant de s'en priver et de lui fournir une pension alimentaire de 300 livres, ne pensait certainement pas le réduire à la mendicité.

Nous n'avons guère d'indications sur le genre de vie qu'Antoine Forqueray put mener après sa séparation d'avec sa femme, en 1710, jusqu'à sa retraite, à Mantes où il était déjà en 1740 et où il mourut en 1745.

Deux contemporains étrangers parlent de lui avec éloge: le Hollandais *Néméitz*, qui vécut à Paris vers 1725, énumérant les *Principaux compositeurs qui vivent à Paris*, lui consacre ces lignes: « *Fourcroix*. La Basse de viole est son fort. S'il ne surpasse pas Marais, il lui est égal pour le moins. Je crois que ses pièces ont déjà vu le jour » (2). *Marpurg*, d'autre part, dans ses *Beyträge, Herrn J.-J. Quantzens Lebenslauf*, après avoir rappelé que la célèbre flûtiste arriva à Paris le 15 août 1726, ajoute: « *Fortcroix* und *Marais* waren gute Violadagambisten. Der erste hatte viel Fertigkeit, der andere aber viel Nettigkeit und Annehmlichkeit in der Ausführung » (3). Et, un peu plus loin, passant en revue, dans un

---

(1) D'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale, *Recueil Thoisy* 96, f[os] 183-208.

(2) Néméitz, *Séjour de Paris* (à Leyde, 1727), p. 353.

(3) Marpurg, *Histor.-Krit. Beyträge*, I, p. 238. Cfr. Albert Quantz, *Leben u. Wirken des Flötisten J.-F. Quantz* (Berlin, 1877), p. 15.

article sur la musique à Paris, les *Berühmte Frauenzimmer*, Marpurg cite tout de suite après Mme de Mondonville, « die Madame Forquerai, eine Gemahlin des vortrefflichen Gambisten dieses Namens » (1) parmi les femmes clavecinistes.

Voici enfin un logogriphe de Panard sur les deux illustres virtuoses, Marais et Forqueray, d'après un manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal:

> Un Lieu de Légumes Rempli
> Jndique une viole Jnsigne
> Son Emule est très dégourdi
> Par fort & Roy je le designe (2)

Quant à l'*État de la France* de 1727, il le cite le 19[e] des « vingt-six Symphonistes » de la « Chapelle Musique du Roy » (3).

Des œuvres d'Antoine Forqueray, qui durent être nombreuses, il ne reste qu'un volume, publié non pas dès l'époque où le Hollandais Néméitz rédigeait son *Séjour de Paris*, mais sans doute entre 1745 et 1750, c'est-à-dire, entre la mort d'Antoine et celle d'Anne-Henriette, deuxième fille de Louis XV (née le 14 août 1727, morte le 10 février 1752), dont Forqueray le fils fut maître de musique. Voici la description, la dédicace et l'avertissement placés en tête de ce volume, qu'il est d'autant plus intéressant de connaître que la littérature musicale, en ce qui concerne la viole de gambe, ne compte pas un grand nombre de publications.

L'exemplaire conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, sous la cote Vm[7] 6295, a pour titre:

PIECES DE VIOLE AVEC LA BASSE CONTINUE, COMPOSÉES par Mr FORQUERAY LE PERE, Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy. Dediées A MADAME HENRIETTE DE FRANCE. Gravées par Mme Le Clair. Livre I[er] Pris en blanc 12[H]. Ces Pièces peuvent se jouer sur le Pardessus de Viole.

---

(1) MARPURG, *Histor-Krit. Beyträge*, I, p. 238. Cfr. ALBERT QUANTZ, *Leben u. Wirken des Flötisten J.-F. Quantz* (Berlin, 1877) p. 15.

(2) Bibl. de l'Arsenal, ms. 3138, f° 98 (1736).

(3) I, p. 186, art. II.

A Paris, Chez: { L'auteur, ruë de la Croix des Petits Camps, vis-à-vis la ruë Coquillère.
La Ve Boivin, ruë S. Honoré à la Règle D'or.
Le Sr Le Clerc, ruë du Roule à la Croix D'or.

Avec privilege du Roi (1).

Un volume in-folio, de 35 pages, précedées de deux feuillets contenant le titre, et la dédicace et l'avertissement suivants:

La dédicace est adressée en ces termes à la fille de Louis XV:

A MADAME HENRIETTE
de France.

Madame!

L'ouvrage que je prends la liberté de Vous offrir a mérité à feu mon père la réputation dont il a jouï pendant sa vie; et la Protection que Vous voules bien lui accorder, Madame, va lui assurer l'immortalité. La Viole, malgré ses avantages, est tombée dans une Espèce d'oubli; votre goût, Madame, peut lui rendre la célébrité qu'elle a eue si longtemps, il peut exciter l'émulation de ceux qui cultivent la Musique. Pour moi, Madame, un motif plus pressant m'engage à redoubler mes veilles. Le bonheur que j'ay eu de Vous voir

---

(1) R. Eitner, dans son *Quellen-Lexikon*, IV, p. 33, signale à l'article d'Antoine F. un recueil de *Pièces de viole avec la basse continuë, composées par Mr. Forqueray le père, Ordinaire de la musique de la chambre du roy. Liv. I, Gravé par Mad. Leclair*, Paris (Bibl. de Berlin, de Bruxelles, et du Conservatoire de Paris). Deux articles plus loin, sous le nom de Jean-Baptiste F., fils de Jean-Baptiste-Antoine, c'est-à-dire, petit-fils d'Antoine, qui serait né en 1728, et aurait été lui aussi, ordinaire de la chambre du roy, R. Eitner indique un autre recueil intitulé *Pièces de viole composées par Mr. Forqueray le père, mises en pièces de clavecin par Mr. Forqueray le fils, Ordinaire de la musique, etc. Gravées par Mad. Leclair, Liv. I*, Paris (Bibliothèques de Berlin, B. Wagener, Paris, Nat.). « Das Exemplar in der B. Wagener, ajoute le bibliographe, trägt die Firma: Paris chez l'auteur, etc., 2 Bll, 35 S ». Ces deux Jean-Baptiste Forqueray (qu'on retrouve dans Fetis-Pougin, *Biogr. univ. des Musiciens*) me semblent ne faire qu'un seul et même personnage. J.-B. F. ne se maria qu'en 1741. Quant aux différences de titre, elles doivent se rapporter simplement à des tirages différents du même ouvrage, celui décrit ci-dessus, dans le titre duquel il n'est nullement question de clavecin. Voir plus loin l'*Avertissement*.

applaudir à mes foibles talens va renouveller l'ardeur de mon zèle: heureux si par mon travail je puis contribuer à vos amusemens.

Je suis avec le plus profond respect,

Madame,

Vôtre très humble et très obéïssant Serviteur

Forqueray.

L'*Avertissement* qui vient ensuite est relatif à l'édition de ce recueil, qui permet de déterminer les parts respectives du père et du fils (c'est-à-dire, d'Antoine et de Jean-Baptiste) dans sa composition, en proportion contraire, remarquons-le en passant, à celle indiquée par La Borde (1).

AVERTISSEMENT.

Mon intention en donnant ces pièces au public étant d'amuser trois personnes à la fois, et de former un concert de deux Violes et un Clavecin; j'ai jugé a propos d'en faire la Basse tres simple, afin d'eviter la confusion qui se trouveroit avec la Basse des pieces de Clavecin que j'ai ornée autant qu'ils (sic) *m'a été possible* (2).

La troisième Suite ne s'estant pas trouvée complete pour le nombre de pièces, j'ai été obligé d'en ajouter trois des miennes, lesquelles sont marquées d'une Etoile.

Je me suis attaché à bien doigter ses (sic) *pièces, pour en rendre l'Execution plus facile.*

On trouvera des petits dièses au-dessus des pincés, pour marquer qu'ils doivent être faits avec la notte sensible.

Si le public reçoit favorablement ce Premier Livre, son sufrage m'encouragera à lui en presenter d'autres, dont le goût, la force et la variété ne se trouveront pas moins rassemblés que dans celui-ci.

On aura la bonté de faire attention qu'il faut raprocher l'accompagnement du Clavecin le plus près de la Basse qu'il sera possible, afin qu'il ne se trouve point plus haut que les pièces de Viole.

---

(1) Voir ci-dessus, p. 672.

(2) Ces lignes de l'*Avertissement* montrent bien que les deux publications décrites par M. Eitner ne diffèrent que par le titre.

Les pièces gravées, qui comprennent 35 pages, se divisent en quatre *Suites,* divisées à leur tour, respectivement, en six, cinq, sept et sept morceaux, dont chacun porte un titre, évoquant généralement le nom du personnage à qui il est dédié ou bien une localité, l'endroit où vraisemblablement il fut exécuté pour la première fois. Telle était alors la coutume, coutume suivie par Rameau par exemple, dans ses *Pièces en trio*, qui dédia d'ailleurs l'une d'elles à Forqueray.

Le *premier Livre de pièces de viole*, qui reste l'unique production imprimée des Forqueray, contient les pièces suivantes:

(Pages 1-6). I^re^ Suite: *Allemande. La La Borde.* Noblement et avec Sentiment; *La Forqueray.* Vivement & d'aplomb; *La Cottin.* Galamment & sans lenteur; *La Bellemont.* Avec goût & sans lenteur; *La Portugaise.* Marqué & d'aplomb; *La Couperin.* Noblement & Marqué.

(Pages 6-13). II^e^ Suite: *La Bouron.* Vivement & détaché; *La Mandoline.* Point trop vite & d'aplomb; *La Dubreüil.* Louré; *La Leclair.* Très vivement & détaché; *Chaconne. La Buisson.* Gratieusement.

(Pages 13-21). III^e^ Suite: *La Ferrand.* Vivement; *La Regente.* Noblement & soutenu; *La Tronchin.* Mouvement aisé; **La Angrave.* Très vivement; **La Du Vaucel.* Très tendrement; *La Eynaud.* Fièrement; **Chaconne. La Morangis ou la Plissay.* Mouvement de Chaconne.

(Pages 22-27). IV^e^ Suite: *La Marella.* Vivement & Marqué; *La Clement.* Noblement & détaché; *La D'aubonne.* Sarabande; *La Bournonville.* Mouvement élevé; *La Sainscy.* Gracieusement & avec esprit; *La Carillon du Passy.* Légèrement & sans vitesse; *La Latour*, d'un mouvement un peu vif.

(Pages 28-35). V^e^ Suite: *La Rameau.* Majestueusement; *La Guignon.* Vivement et détaché; *La Léon. Sarabande.* Tendrement; *La Boisson.* Vivement, les pincées bien soutenus; *La Montigny.* Galam^t^ sans lenteur; *La Silva.* Très tendrement; *Jupiter.* Modérément.

Tel est le sommaire de ce rare volume de musique pour basse de viole. Cet instrument, dont l'*Encyclopédie* donnait l'historique, et la théorie sur laquelle peuvent encore se baser les modernes amateurs, tombait, dès le milieu du XVIII^e^ siècle, dans l'oubli signalé par

Daquin, par Hubert Le Blanc et par Forqueray lui-même dans son *Avertissement;* le violoncelle l'avait supplanté définitivement dans l'orchestre. Mais aujourd'hui que le goût des instruments anciens se fait sentir dans les cercles musicaux des différents pays, les artistes qui s'appliquent à ressusciter la basse de viole trouveront dans le recueil des Forqueray des morceaux de maître. Aussi ai-je cru utile de le décrire en détail.

II.

Jean-Baptiste Forqueray (le fils)

(1700-1782).

Aussi peu connu jusqu'à présent que son père, Jean-Baptiste Forqueray (Forqueray le fils), nous apparaît, vers sa vingt-cinquième année, sous un jour assez triste, grâce à des documents provenant des Archives de la Bastille, conservés aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris.

Le dossier que l'on va parcourir montre qu'Antoine Forqueray, malgré les aventures, peu glorieuses pour lui, de son mariage avec Angélique Houssu, n'était guère porté à l'indulgence à l'égard d'un fils dont il exposait les fautes — peut-être seulement des peccadilles — avec une complaisance par trop partiale qui ne lui sied qu'à moitié quand on connaît le personnage. Entre les lignes de la plainte du père au lieutenant général de police, on peut lire que l'enfance de Jean-Baptiste n'avait pas dû se passer bien gaiement. Pendant les dix premières années de sa vie, il avait assisté aux démêlés incessants de ses parents qui aboutirent à la séparation que l'on sait : ce qui n'était pas fait pour lui inculquer les principes d'une vie régulière. De quinze à vingt environ, il fut enfermé à Bicêtre, où il ne dut pas s'améliorer beaucoup, si tant est que son père ne l'ait envoyé dans cet établissement que pour n'avoir pas à s'occuper de lui. Et, lorsqu'on lit qu'à sa sortie, son père « a taché de l'instruire par son exemple », on ne peut s'empêcher de sourire. Mais, laissons la parole à ce dernier :

Monseigneur
le
lieutenant general
de
police.

Antoine forqueray ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi Remontre tres humblem^t a votre grandeur qu'il a le malheur davoir un fils nommé Jean-baptiste forqueray agé de 26. ans, qui des sa jeunesse a toujours fait paretre une jnclination pour le jeu les femmes & le vol dans les maisons ou son pere lui donnoit entrée le suppliant a cru d'abord qu'vne uiue correction pourroit changer un si malheureux Temperament. Il la fait enfermer a Bicestre il y a environ 10 ans. Il promit lors de changer de conduite, et au bout de 4 ou 5 ans le supliant sollicité par ses amis qui l'assuroient de son sincère repentir consentit a sa liberté, le retira depuis ches luy ou jl a taché de l'instruire par son exemple et par ses lecons. Le supliant a soufert autant qu'jl a pu ses deportements, les attribuant a la Viuacité de la jeunesse, mais enfin aiant mis le comble a tous ses exes Il a quitte la maison de son pere. Il y a environ deux ans et depuis jl s'est adonné a toutes sortes de debauches surtout auec des filles de mauuaise vie, volant et prenant dans toutes les maisons ou son art luy donnoit accés, montres et Tabatiéres Estuys dor et autres bijoux ce qui l'en a fait chasser honteusement, le Bruit que ces actions jndignes ont fait dans Paris est si general que le supliant N'oseroit presque se montrer dan la crainte de l'jniustice du public qui fait naturell^t tomber sur le pere les fautes du fils, En sorte que son desespoir est a son dernier periode, et ne peut augmenter que par le combat continuel qu jl ressent dans ses entrailles entre l'amour et le devoir paternels. Il n'est pas d'autre remede a de si grands maux quun Exil hors du rojaume. Il y viura commodement de son Talent, et n'aiant plus les memes occasion de libertinage Il pourra Rentrer en luy mesme.

Ces motifs obligent le supliant de recourir a votre Justice et a votre autorité pour luy procurer vn ordre du Roy aud Jean baptiste forqueray de sortir jncessament du Royaume auec deffences d'y rentrer pendant lespace de dix annees sous les peines accoutumées, Et Il continuera ses vœux pour la sante et prosperite de Votre Grandeur.

FORQUERAY (1).

---

(1) Bibl. de l'Arsenal, *Archives de la Bastille*, dossier 10.620 (année 1725),

Les pièces suivantes du dossier de Jean-Baptiste, sont :

1° une analyse de la requête d'Antoine, rédigée sans doute dans les bureaux du Lieutenant de police, suivie de ces mots : « on croit que cette grace peut estre accordée

Na Monseigneur le Duc Dorleans le Demande » (1);

2° deux feuillets ainsi rédigés :

A) « *Relégué.* *J. B. Forqueray.*

« L'Intention de s. a. s. Monseigneur Le Duc (1), est que Jean Baptiste forqueray soit Relegué hors du Royaume. fait ce 3 Xbre 1725 ».

B) « *M. Rossignol.*
« 7. Xbre 1725.

« Monsieur,

« Jay lhonneur de vous jnformer que jay ce jourdhuy notiffié au nommé jean baptiste forqueroix lordre du Roy du trois de ce mois qui le Relégue hors du Royaume Je suis avec un profond Respect.

« Vostre tres humble et tres
« obeissant serviteur
« Ce 7e Xbre 1725. « DE GUICHES ».

3° différents témoignages que Jean-Baptiste s'empressa de solliciter de personnes honorables, tendant à faire suspendre l'effet de la condamnation arbitraire dont il allait être la victime. Plusieurs de ses élèves lui écrivent :

A) « A Paris Le 18e Decembre 1725.

« Je ne puis, Monsieur, que me loüer de la bonne Conduitte que je vous ay toujours connu pendant le temps que vous m'avés Enseigné. Je vous rendrai fort volontiers tous les témoignages que vous merités & les Services que je pourray, ma mère est dans les mesmes sentimens & est fort portée à vous faire plaisir. Je sui entièrement a vous. Monsieur

« Le Mis
« DE VILLARS ».

« A Monsieur Monsieur Forqueray fils A Paris ».

---

(1) Le duc d'Orléans, régent du royaume.

B) « Je certifie, dit un autre, que je n'ay jamais rien reconnu en Monsieur forqueroy le fils qui ne soit d'un caractère d'honneste homme ainsy je luy donne auec plaisir ce certificat pour luy seruir en tant de besoin a paris ce 18 Xbre 1725.

« De Fontena ».

« Je souscris auec plaisir au
« present certifficat,
« Michel ».

« Je pense de meme
« de Lille ».

C) « Je certifie n'auoir jamais rien connue en monsieur fortcroix le fils que les moeurs et bonne conduitte d'un honneste homme

« a paris le jeudy 20 decembre

« De la Jonchere ».

Muni de ces témoignages émanant de personnes l'ayant particulièrement connu, Forqueray s'adressa à un protecteur plus puissant, M. de Monflambert qui, dans le but de faire rapporter la mesure arbitraire dont il était l'objet, écrivait dans ce but à une personne influente à la cour, à un ministre peut-être. La requête de M. de Montflambert dit entre autres choses:

« ... J'ay rendu compte de la verité, & j'ay dit que plusieurs jours après l'obtention de l'ordre forqueray pere de son propre mouuement vous avoit présenté deux personnes se disant notaires qui avoient dit que le fils passoit pour avoir la main legere, sans neanmoins avoir avancé qu'il l'eut eû telle à leur egard & qu'il leur eu fait tort..... ». Si vous voyez le prince qui doit être lundi à Versailles, ajoute l'auteur de cette lettre, «..... S. A. S. aime la justice, il ne s'agit que de luy faire connoitre la verité, car elle ne croit pas sans doutte avoir fait vne injustice. qui peut mieux que vous, Monsieur, mettre S. A. S. dans ces voyes de justice, vous sentés qu'elle est blessée de toute maniere. le fait imputé n'est ny averé ny presumé, les certificats sont formels, la cruauté du pere est visible, c'est un fils quil a abandonné a quinze ans, et qui depuis dix ans n'a pas recû un sol de luy, sa correction et sa justice paternelle ne

connoissent d'autres peines qu'un exil hors du royaume sous peine de la vie, une prison de quelques mois ne satisfairoit point sa barbarie & seroit a charge a sa bourse. une proscription remplit ses desseins, son gout, et sa jalousie contre le mérite personnel de son propre fils. que de motifs, Monsieur, pour exciter votre esprit de justice, quelle occasion pour la faire rendre toute entiere, & que de reconnoissance de ma part, si je pouvois vous devoir la liberté d'un jeune homme que je connois depuis trop longtemp pour craindre de prendre sa deffence avec trop de chaleur auprès du meilleur protecteur de la Justice.

« J'ay l'honneur d'estre très respectueusement

« Monsieur

« ce 23. decembre 1725.

« Votre tres humble

« tres obeissant seruiteur

« De MONFLAMBERT »

Cette lettre, qui honore grandement son signataire, offre la contrepartie de la requête d'Antoine Forqueray, nullement en faveur de ce dernier; c'est presque un acte d'accusation contre un père indigne.

L'effet s'en fit bientôt sentir, car les deux dernières pièces du dossier, du début de l'année 1726, sont les suivantes:

1° l'analyse d'une demande de rappel:

« Jean Baptiste Forqueray

« Demande son rappel

« Ce jeune homme a esté relegué hors du Royaume en vertu d'un ordre du Roy du 3e xbre 1725 a la priere de son pere.

« Quantité de personnes de distinction s'interessent pour luy.

« Le pere mesme se rend a leur priere et l'on croit que cette grace peut luy estre accordée ».

2° « L'Jntention de S. A. S. le Duc est que le S. Forqueray exilé hors du Royaume par ordre du Roy du 3. xbre 1725 puisse revenir a Paris — fait ce 3e feurier 1726.

(*Signé*): « BON (?).

« J'ai laissé l'original a M. le Comte de Maurepas le même jour » (1).

---

(1) *Arch. de la Bastille*. Bibl. de l'Arsenal, ms. 10.620.

La rélégation de Forqueray le fils avait duré exactement trois mois. Il est présumable que cette sévère leçon, si tant est qu'elle était quelque peu méritée, eut sur lui un effet salutaire. Toujours est-il que sa carrière n'en fut nullement compromise, puisqu'il devint, comme son père, ordinaire de la musique de la chambre et, plus tard, maître de musique de la princesse Anne-Henriette (1) et musicien du prince de Conti. Sa vie se passa comme celle des virtuoses de son temps, jouant au Concert spirituel des Tuileries où il remporte avec le flûtiste Blavet les suffrages du public; dans les fêtes données, soit à la cour, soit chez les grands seigneurs, chez la duchesse de Lauraguais, par exemple, lorsque cette grande dame offrit à Versailles, en l'honneur du Dauphin et de la Dauphine qui venait de mettre au monde le duc de Bourgogne, une fête célèbre dont le duc de Luynes et le *Mercure de France* ont rappelé les magnificences: Forqueray et « mademoiselle Forqueray », sa femme, y parurent, en compagnie de Le Tourneur, maître de clavecin de la Dauphine et de Mesdames, de Blavet, de Jélyotte et de M.lle Le Maure. Partout le succès l'accueillait: « les talents de Forqueray sont assez connus, écrit, en 1746, le rédacteur du *Mercure de France*, et tout le monde est instruit de l'éloge qu'il merite ». Tous ceux qui nous ont transmis son nom s'accordent à le considérer comme un maître de la basse de viole — l'un des derniers virtuoses, avec Caix d'Hervelois, son glorieux rival, sur un instrument qui tombait de plus en plus en désuétude et que le violoncelle allait supplanter tout-à-fait à la fin de l'ancien régime.

Le prince de Conti étant mort le 2 août 1776, Jean-Baptiste Forqueray, selon La Borde, prit alors sa retraite. Dès 1773, il avait fait son testament, dont l'analyse, conservée aux Archives départementales de la Seine, nous permet de donner un aperçu de sa fortune à cette époque, et de fixer la date de sa mort aux derniers jours de novembre 1782. Le registre des « insinuations » rapporte ainsi ce document:

« Du 28. 9^{bre} 1782.

« Testament du sieur Jean B. Forqueray ordinaire de la musique

(1) Un beau portrait de Nattier, au Musée de Versailles (n. 3800, daté de 1764) représente la princesse Henriette (1727-1752) jouant de la basse de viole.

du Roi demeurant à Paris rue Croix des petits Champs (1) Devant M.e Giroust Nre du 7 Juin 1773 vu le 26 aout 1782.

« Je donne a d.lle Marie Lunaux fille majeure Cinquante Liures de rente viagere recu cinq livres.

« Je substitue aux enfans a naitre en légitime mariage du sieur J. B. Marie Forqueray, mon fils, la portion quil recueillera dans ma succession, voulant qu'il n'en ait que l'usufruit sa vie durant. Je substitue pareillement aux enfans nés et a naitre en légitime mariage de d.lle Antoinette Rosalie Forqueray ma fille epouse de M. Nicolas Goubaut La portion qui luy reviendra dans ma succession, voulant quelle n'en ait aussy que lusufruit sa vie durant. et dans le cas ou lun de mes dits deux enfants viendraient (*sic*) à décéder apres moy sans posterité J'entends que la portion quil aura recueilli de ma succession soit et demeure substituée aux enfans nés et à naitre en legitime mariage de l'autre de mes dix (*sic*) enfants. recu soixante L.

« Arresté le vingt huit novembre 1782 Durey

« Arresté le 29 novembre 1782 Durey » (2).

III.

Michel Forqueray (1681-1757) & Nicolas-Gilles Forqueray (1702-1761)

Organistes.

Il reste à parler des deux organistes du nom de Forqueray, qui ont été confondus en une seule et même personne par M. Lhuillier et par ceux qui l'ont suivi, tels que MM. Pougin dans son *Supplément à la Biographie* de Fétis et R. Eitner dans son *Quellen-Lexikon*. D'après ces auteurs, Nicolas-Gilles aurait été organiste de Saint-Séverin, de Saint-Merry, des Saints-Innocents et de Saint-Laurent « malgré sa mauvaise santé », dit M. Lhuillier. Il eût en effet été

(1) C'est l'adresse déjà donnée par les *Pièces de Viole*.

(2) Archives départementales de la Seine, à Paris. Registre d'Insinuation de testaments, 261, f° 21.

difficile, même à un homme valide, d'assurer simultanément le service de deux ou trois églises; et ce n'était guère dans les habitudes du temps. La période des débuts passée, un organiste parisien, au XVIII[e] siècle, restait presque toute sa carrière attaché aux mêmes orgues.

Les biographes pouvaient cependant ne pas ignorer l'existence contemporaine des deux Forqueray, l'oncle et le neveu, tous deux organistes. Marpurg, dès 1754, les leur indiquait. Au premier volume de ses *Beyträge*, p. 458, parlant des organistes de Paris, il cite, au septième lieu, « Hr. FORQUERAY, der ältere, Organist zu St. Severin » (1); et, deux pages plus loin, sous le numéro 14: « Hr. FORQUERAY, der jüngere, ein vetter des vorigen, Organist zu St. Merry, ein geschichter Nachfolger des geschichten DANDRIEU, den man insgemein den DEUTSCHEN ORGANISTEN zu nennen pflegte ».

D'autre part, lors d'un procès célèbre contre le dernier « roi des ménétriers », un *Arrêt du Parlement du 30 mai 1750 en faveur des Organistes & autres*, *faisant profession d'enseigner à Jouer des Instrumens servans à l'accompagnement des voix; Contre le sieur Guignon, Roi & Maître des Menestriers & la Communauté des Maîtres à danser*, indique, en cinquième lieu, parmi les plaignants, Michel Forqueray, organiste à St.-Severin et, trois noms plus loin, Nicolas-Gilles Forqueray, organiste de St.-Merry.

La pièce suivante, tirée d'un dossier de la Bastille, concernant des affaires de mœurs, où l'on ne s'attendrait guère à voir figurer les deux organistes, nous montre leur parenté avec un ancien cocher, vraisemblablement originaire de Chaumes, dont la fille Marie, « dite Victoire », après avoir demeuré rue Hautefeuille chez l'organiste de Saint-Séverin, qui voulait lui enseigner la musique, et y avoir mené une vie scandaleuse, tourna à la galanterie.

Ces notes de police, dont on va lire quelques extraits, furent rédigées à la suite d'une plainte du père, en date du 28 août 1753.

Marie forquerai — couturière de son métier, a quitté depuis 7 à 8 mois le domicile paternel; elle se fait appeler depuis Victoire.

(1) Cfr. DAQUIN, *Siècle littéraire de Louis XV*, I, p. 120: « *M. Forqueray*, Organiste de St. Séverin, conserve encore le beau toucher, & les grâces qui lui ont attiré tant d'applaudissements dans sa jeunesse ». Plus loin, p. 200, il cite « *Forqueray* jeune ».

— Sa soeur ainée, agée de 24 ou 25 ans, est couturière; son père est un ancien cocher du comte de La Marche, qui lui a fait 200 liv. de pension après 25 ans de services. Le comte était capitaine aux gardes françaises (compagnie actuellement de Voisenon). Il demeure rue de la Harpe avec sa fille aînée. Quant à la cadette, Marie ou Manon,

« Jusqu'a l'age de 16. a 17. ans, elle s'est assés bien comportée & peut etre auroit elle continue de former sa conduite sur celle de sa sœur, qui est une fille fort sage, si deux de ses cousins germains, nommés forqueray, l'un organiste a St Mery, l'autre à Saint Severin, n'eussent commencé sans en prevoir le danger a lui inspirer du dégout pour son metier, en lui donnant des principes de musique. comme le pere et ses filles demeuroient ches ce dernier, la D^lle^ Manon, qui a dit-on la voix fort jolie, preferoit le chant a la couture et de là s'ensuiuit non seulement le degout mais le mepris pour le metier de couturiere, presumant assés d'elle même pour pouvoir, à l'aide dune figure passable d'un air de jeunesse & de ses talens de naissance, faire dans le monde une fortune bien plus rapide qu'elle feroit indubitablement dans l'état de simple ouvriere. A l'appui de ce raisonnement ou bien des filles se blousent vint un nommé Paris chirurgien Privilégié demeurant rue S. Denis ancien ami du pere, & pour cette raison point suspect qui lui promit plus de beurre que de pain. Elle préta dit-on d'autant plus volontiers l'oreille aux propos quil lui fit qu'elle n'en étoit pas dit-on à ses debuts, car les voisines scandalisées auoient déjà auerti le pere des allees et venue que sa fille avoit avec plusieurs jeunes gens du quartier, entrautres auec un nommé Labarre garçon marchand. Ces avis réiterés, occasionnerent quelques scenes assés viues entre le pere & la fille, qui accellererent les affaires du chirurgien. Vn jour elle seclipsa subitement de la maison & ce ne fut qu'au bout de la huitaine quelle ecriuit à son pere quelle s'etoit retirée ches la De Colmejan, sage femme rue aubri boucher dans le dessein ou elle étoit de vouloir apprendre son métier.

« Forqueray l'organiste de St Mery offrit de payer son apprentissage et de s'obliger par Brevet; mais comme suivant l'usage on prend ces sujets à lessai, cette femme ne put la garder qu'un mois » etc.

Le reste de l'histoire de la D^lle^ Victoire nous intéresse assez peu; qu'il suffise de savoir que la cousine et nièce des deux organistes

(et non cousine germaine des deux, comme le dit le rapport de police), fut « repassée » par le chirurgien Paris au comte de Turpin, âgé de soixante ans, qui « la nippa » l'installa rue des Fossés-Saint-Germain, sous le nom de « Mlle de la Mirandière, femme de Lyon », lui donna un maître de musique nommé Lefeure à raison de 2 louis par mois... Il la presenta même à M. le Prevôt des marchands pour la faire agréer à l'Opéra, l'Opéra étant alors dirigé par la ville de Paris, dont le prévôt était M. de Bernage.

Paris se remit ensuite avec elle; elle alla habiter rue Saint-Nicaise, où sa famille la fit rechercher; puis le comte de Saint-Germain, ancien directeur de l'Opéra, la prit sous sa protection et l'installa dans sa maison de la Barrière blanche, où « un abé dont on ignore le nom venoit lui enseigner la musique ». Par ordre du roi, du 17 septembre 1753, c'est là qu'on a « dénicha ». Le 29, elle entrait à l'Hôpital; d'où elle sortit le 15 mai 1755 (1).

En voilà assez sur la « carrière » musicale de la Dlle Victoire, qui ne semble pas avoir rendu bien célèbre la parente de nos deux organistes.

Revenons à ceux-ci. Nicolas-Gilles naquit en février 1703, dans ce village de Chaumes, en Brie, dont la famille des Couperin était originaire. Il était fils d'un aubergiste qui tenait l'hôtellerie de la *Pomme de Pin* (2). « A vingt cinq ans, selon M. Lhuillier, il se recommandait par son talent et obtenait un emploi modeste dans la musique du roi, grâce à la protection de M. Louis-Auguste Le Tonnelier de Breteuil, qui, à la dignité d'évêque de Rennes et d'abbé commendataire de Chaumes, réunissait le titre de maître de la chapelle et musique de Louis XV. Forqueray remplaça plus tard l'un des Couperin à l'église Saint-Séverin (1757) ». Ici, M. Lhuillier se trompe; de même lorsqu'il ajoute: « Il fut encore,

---

(1) *Archives de la Bastille*, Biblioth. de l'Arsenal, ms. 10.242, N° 254, f^os 21 et 16. *La Dlle Victoire Forqueray, du 6 novembre 1753.*

(2) Gilles Forqueray, demeurant à la *Pomme de Pin*, de ce lieu (Arch. dép. de Seine-et-Marne, H, 93, année 1706; copie d'une sentence de la prévôté de Chaumes), né le 7 mars 1671, marié à Nicole Perrin le 3 février 1698, mourut le 20 mai 1723. Nicolas-Gilles, baptisé le 15 février 1703, fut le quatrième de ses dix enfants.

malgré sa mauvaise santé, organiste de Saint-Merry, des Saints-Innocents, et de Saint-Laurent ». A l'église Saints Gervais et Protais, les Couperin furent, de père en fils, depuis 1650, jusque vers 1815, les seuls organistes en titre. Nicolas, mort en 1748, eut pour successeur son fils Armand-Louis (1725-1789). On ne peut donc suivre M. Lhuillier lorsqu'il donne à Forqueray la succession d'un Couperin à Saint-Séverin en 1757. Organiste de Saint Merry dès 1765, s'il fut quelque temps organiste de Saint-Séverin, ce fut sans doute par suite de la mort de Michel, son oncle (1).

Les registres de l'état-civil de Chaumes permettent de préciser un peu plus et apportent de nouveaux détails, tels que la date exacte de naissance de Michel : 15 février 1681. En quelle année celui-ci vint-il à Paris ? Vraisemblablement dans les premières années du XVIIIe siècle. Témoin, le 3 février 1698, dans l'acte de mariage de son frère Gilles, père de Nicolas Gilles, son nom n'est suivi d'aucune qualification professionnelle ; mais, le 18 mars 1715, l'acte de baptême d'un de ses neveux l'appelle « organiste de Saint-Martin et de Séverin à Paris » : ce qui montre que si, dès cette époque, il était déjà, peut être seulement en survivance, aux orgues de Saint-Séverin, il était aussi attaché à celles de Saint-Martin.

Le 29 septembre 1727, et le 18 juin 1731, lors des mariages de ses deux nièces (Jeanne, qui épousa Joseph Nachedé, cabaretier, et Hélène-Geneviève, qui épousa Étienne Luce « tonnelier et organiste », décédé à Chaumes âgé de soixante ans, en 1766) les deux organistes signent ensemble aux actes qui sont alors dressés : Michel comme « organiste de Saint-Séverin à Paris », Gilles comme « Maître de clavessin à Paris », puis comme « Organiste de Saint-Laurent à Paris » (c'est la seule fois qu'on lui attribue cette dernière place).

Fils de Gilles Forqueray (boucher comme son père et un grand nombre de ses parents, lors de son mariage avec Nicole Perrin le 3 février 1698, puis « marchand cabaretier » ou « hostellier »), Nicolas Gilles témoin dans l'acte de décès de son pêre, le 20 mai 1723, — il n'a encore que vingt ans — y est qualifié d' « organiste et

(1) Son testament postérieur à 1767, et son acte de décès, seuls, permettent presque de l'affirmer.

maître de clavessin à Paris », ce qui peut faire supposer que c'est bien lui que Le Tonnelier de Breteuil avait emmené à Paris, vers 1720. Le 8 février 1735, dans l'acte de décès d'un enfant de onze jours, né de son mariage avec Élisabeth-Nicole Séjan, on lui attribue la profession de « Maître organiste à Paris ». A la fin de la même année, Nicole Séjan, « femme de Nicolas-Gilles Forqueray, organiste à Paris », est citée comme marraine de sa nièce Élisabeth-Hélène Luce, fille de sa sœur Hélène Geneviève et de « Étienne Luce, tonnelier et organiste ». Témoin dans l'acte de décès de sa mère (le 6 novembre 1743), il y est désigné dans les mêmes termes généraux. Ce n'est que dans l'acte de décès rapporté plus loin qu'il est, pour la première — et dernière — fois, qualifié d'« organiste de Saint-Séverin de Paris » (1).

L'*Arrêt du Parlement*, en 1750, et Marpurg, en 1754, d'une part et, d'autre part, les documents qui viennent d'être cités, et le testament de Michel qu'on lira plus loin, s'accordent à attribuer à celui-ci l'orgue de Saint-Séverin. Tandis que Nicolas-Gilles, mort en 1761, d'après les mêmes documents imprimés, est qualifié d'organiste de Saint-Merry. Nicolas-Gilles, poursuit M. Lhuillier, « affaibli par des pratiques austères, accablé par la fatigue et la maledie, était venu chercher un repos solitaire dans son village natal lorsqu'il y mourut le 22 octobre 1761 ».

Le lendemain était dressé son acte de décès que les *Notes sur quelques musiciens* nous permettent de reproduire. On trouvera à sa suite: les actes de baptême des deux organistes (communiqués par la mairie de Chaumes, ainsi que toutes les indications concernant l'état-civil et la généalogie de la famille); l'analyse des testaments des deux organistes, et d'un acte de donation mutuelle entre Gilles Forqueray et sa femme, d'après les registres d'insinuation conservés aux Archives de la Seine. Le premier de ces testaments, daté du 1er décembre 1756 et communiqué après sa mort, permet de fixer la mort de Michel Forqueray à la première quinzaine de juin 1757.

---

(1) Tous ces renseignements m'ont été communiqués fort aimablement par M. le secrétaire de la mairie de Chaumes (Seine-et-Marne), auquel j'adresse ici mes plus sincères remerciements.

Le second, rédigé à Paris le 24 novembre 1759, semble indiquer que Nicolas-Gilles, marié vers 1730, se retira vers 1760 dans son village natal, laissant sa succession, de Saint-Merry, mais non de Saint-Séverin, à son neveu par alliance et élève, Nicolas Séjan.

Acte de baptême de Michel Forqueray (15 février 1681).

« Michel fils de Nicolas Fourcrais *(sic)* et de Agathe Mercier ses père et mère, né de légitime mariage le 15e jour de Febvrier 1681 et baptisé les dits, le parain maistre Michel Brenet et la marraine Marguerite Picard ». (Signé: Brenet, M. Picard et Olivier prestre).

Acte de baptême de Nicolas-Gilles Forqueray (15 février 1703).

« Le quinzième jour du mois de Février 1703 a esté baptizé par moy vicaire soubsné Nicolas-Gilles Foulqueray *(sic)* fils légitime de Gilles Foulqueray marchand et de Nicole Perrin ses père et mère habitants de cette ville. Parrain Nicolas Dupin. Marraine Geneviève Desmolins qui ont signé avec moy ». (Signé: Geneviève Desmolins et Labbé, vicaire).

* * *

Acte de décès de Nicolas-Gilles Forqueray.

« L'an 1761, le vingt-trois octobre, a été par nous, prêtre vicaire soussigné, inhumé dans le cimetière de cette paroisse le corps de sr Nicolas Gilles Forqueray, organiste de St-Séverin de Paris, décédé hyer, âgé de cinquante-neuf ans, époux d'Elisabeth Segeant (*sic*). Ladite inhumon a été faite en présence de Michel Vincent, de Paul Luce, de Jean Bonnaud, d'Etienne Vincent, ses neveux, Pierre Forqueray, sieur Louis Grossier, ses cousins; de Mrs Jean-Baptiste Deslou curé d'Aubepierre de Pierre Pelletier, desservant de Beauvoir; de sieur Rochette, vic. d'Ozouer-Voulgis, et autres soussignés » *(Suivent dix signatures).*

Testament Forqueray, 1er Xbre 1756; vu le 14 juin 1757.

« Du testament olographe du Sr Forqueray Organiste à Paris, en date du premier decembre 1756, déposé a Me fremyn nre à Paris le onze juin mil sept cent cinquante sept, a été extrait ce qui suit.

« Je donne et legue a jeanne Croton niece de fe ma femme la Sme de six ceus livres de rente viagere après ma mort pendt sa vie, sans qu'il lui soit retenu aucun dixieme ni vingtieme ni aucuns droits de quelque nature que ce soit, lad. rente sera hypothéquée sur tous mes biens au jour de mon décès.

« Je donne a felicité de ricoue ma tabatière d'or.

« Je donne a mon neveu Gilles forqueray mon Clavecin de flandrin.

« Je donne a mon petitneveu Joseph Pouteau toute ma musique et ma Bibliothèque.

« Insinué à Paris le six septembre mil sept cent cinqte sept. Reçu pour le droit 62 livres » (1).

Donation mutuelle entre Gilles Forqueray et sa femme (1745).

« Par acte passé devant Langlois nre a paris le vingt un fevrier mil sept cent quarante cinq entre nicolas gilles forqueray maitre de musique a paris et Elizabeth nicolle Sejan sa femme de luy autorisée à l'effet des presentes dem. a paris ruë de la Verrerie paroisse St Merry, apert ce qui suit:

« Lesquels etant en bonne santé et nayant point d'enfans, se sont par ces presentes fait don mutuel et reciproque l'un a l'autre ce acceptant respectivement pour le survivant d'eux de tous les biens qui au jour du deceds du per mourant se trouveront appartenir aud. premier mourant et dans les coutumes ou usages des lieux ou lesd. biens se trouveront situés leur permettant de disposer en faveur l'un de l'autre aud. titre de don mutuel pour par led. survivant en jouir et disposer de la maniere et sous les conditions réglées et prescrittes par les coutumes de la situation desd. biens. Insinué à Paris le 5. mars 1745 Et a été payé pour le droit vingt livres Cy..... 20 » (2).

Testament Forqueray, 24 IXbre 1759; vu 30 VIIIbre 1761.

« Du testament olographe du Sr forqueray Nicolas Gilles Organiste de l'Eglise St Severin en datte du Vingt quatre Novembre 1759

(1) Arch. départ. de la Seine. *Insinuations*, Reg. 240, *Testaments*, 240, fo 117.
(2) Arch. départ. de la Seine. *Insinuations*, Reg. 165, *Dons mutuels*, fo 99 vo.

Et d'un Codicile aussi Olographe en datte du douze juillet 1761, depose a Mareschal notaire au Chlet de Paris le 29 Octobre mil sept cent soixante un, a été Extrait ce qui suit:

« Je donne et legue a Marie de S[t] Omer ma domestique cent livres une fois paiés en outre et au pardessus les gages qui lui seront dus a condition toutefois quelle sera a mon service lors de mon deces.

« Je donne et legue a Nicolas Sejean mon filleul neveu de mon Epouse mon petit clavecin et un clavecin fait par Belloc. Ensemble tous mes livres de musique tant gravés que non gravés manuscrits et autres. sans aucune exception ni reserve. je lui donne en encor ma montre a boite dor.

« Je donne et legue a Nicole Nachedé ma niece Epouse du S[r] Bonnard par forme de prelegs la somme de trois mille livres une fois paiée.

« Et pour le surplus de mes biens je nomme ma sœur et lad[e] f[e] Bonnard ma niece pour ma legataire universelle chacune pour moitié egalement en toute ppriété.

« Je substitue aux Enfants de nicolle Nachedé ma niece toute la part quelle aura dans ma succession et si lors de mon decès Elle ne laisse pas d'Enfans tout ce qui lui sera echu de ma succession retournera a mes autres h[ers].

« Je donne et legue a ma niece nicole Nachedé f[e] Bonnard deux contrats sur l'hôtel de Ville rapportant cent quatre vingt livres chacun, desquelles rentes, Elle jouira immediatement apres mon decès comme une chose qui lui deviendra propre et a elle appartenante. les susd. contrats ne pourront etre vendus ny changés de nature et pour cela faire je substitue lesd. rentes aux Enfans de ma susd. niece Et au cas quelle vint a mourir sans Enfans les susd. rentes retourneront a mes autres h[ers]. par cet article je deroge entierem[t] et annule ce que j'ay mis dans mon Testament au sujet de ma susd. niece.

« Je laisse a Marie de S[t] Omer ma domestique la somme de deux cents livres sans prejudice de ce que je luy ai laissé par mon Testam[t] aux memes conditions expliquées par mon susd. Testam[t].

« Je laisse a ma cousine nicole Perin la somme de cinquante livres une fois payée.

« Insinué a Paris le neuf novembre mil sept cent soixante un Et a été pris pour le droit Cent trente sept livres dix sols » (1).

Tels sont les documents parvenus jusqu'à nous, à l'aide desquels il est possible, au cours des deux derniers siècles, de reconstituer à peu près l'histoire d'une famille de musiciens qui, illustre en son temps, comme celle des Couperin à laquelle elle fut peut-être apparentée, traversa en la personne de Nicolas Séjan, la période révolutionnaire. En 1816, alors que le dernier des Couperin tenait les orgues de Saint-Gervais, un Louis Séjan, petit-neveu de Gilles Forqueray, succédait à son père à Saint-Sulpice, aux Invalides, et obtenait au concours la place d'organiste de la chapelle du roi: il en fut le dernier titulaire, la chapelle ayant été définitivement supprimée en 1830.

Aux Couperin comme aux Forqueray, le petit village de Chaumes-en-Brie, bien déchu aujourd'hui, autrefois siège d'une abbaye de fondation royale, doit une illustration rare et qui lui donne droit à une mention dans l'histoire de la Musique française au temps de Louis XIV et de Louis XV.

Les tableaux généalogiques qui suivent, dressés d'après les actes conservés à Chaumes et aux Archives départementales de la Seine, donnent une image plausible, sinon complète et exacte, de la famille Forqueray, depuis le XVII[e] siècle jusqu'au milieu du XIX[e]. Il n'a pas été possible de déterminer l' « auteur commun » des différentes branches de Paris et de Chaumes; aussi, a-t-on dressé trois tableaux différents. Le premier des Forqueray qui vint de son village à Paris fut le père ou le grand-père d'Antoine, Maurice peut-être, procureur en la cour du Parlement de Paris, en 1601, qui figure parmi les censitaires de l'abbaye de Chaumes. Pour les organistes, ils ne vinrent à Paris qu'à un certain âge. Louis-Auguste Le Tonnelier de Breteuil, évêque de Rennes, abbé de Chaumes, prieur de Reuil, D[r] en Théologie de la Faculté de Paris, prêta serment le 8 novembre 1716 comme maître de la chapelle-musique du roi. Il ne put donc appeler Gilles Forqueray à Paris, avant cette date.

F. G. PROD'HOMME.

---

(1) Arch. départ. de la Seine, *Reg. d'insinuat.* 243, f° 145.

Un viaggio in Francia di Giulio Caccini

⇝ 1604-1605 ⇜

Ottavio Rinuccini, che, uscendo dalla Camerata fiorentina del Bardi, fu l'inventore teorico del melodramma, sùbito dopo le feste di Firenze dell'ottobre 1600, in cui quello fece le prime prove per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV, approfittando della buona occasione che offriva la deferenza della nuova Regina per lui, si recò in Francia per riscuotervi alcuni crediti anche a nome dei fratelli. La pratica non fu tuttavia facile: tornato in Italia nell'estate del 1601, dovette ripartire nel maggio 1602; si trattenne allora fino all'agosto 1603, ma nel 1604 occorse un terzo viaggio, d'onde tornò definitivamente ai primi di settembre (1).

Suo figlio, Pier Francesco, nella prefazione alla raccolta delle *Poesie* di Ottavio (2) scrisse tra l'altre lodi: « Quindi nacque che i balli, quali egli ancora primiero condusse di Francia, accompagnati dalla musica, piacquero mirabilmente »; e infatti dal 1610 in poi vediamo l'usanza dei balletti, azioni rappresentative musicali, sopraffare qualunque altro divertimento nella corte Medicea (3). Ma a questa im-

---

(1) Cfr. la mia recensione nel *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, volume XXXIX, pp. 403-4 al libro di F. Raccamadoro-Ramelli, *Ottavio Rinuccini. Studio biografico e critico*. Fabriano, Stab. tip. Gentile, 1900.

(2) Firenze, Giunti, MDCXXII.

(3) Cfr. il mio studio *Gli albori del melodramma*. Milano-Palermo, Sandron, 1903, vol. I, cap. IV; e nel vol. II e III i testi di più balletti del Rinuccini e di altri. — Così pure l'altro mio volume *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea ed altre feste fiorentine dal 1600 al 1640*, Firenze, Bemporad, 1903

portazione, dovette certo corrispondere un'opera di esportazione: il Rinuccini, ben veduto e accarezzato nei circoli di Corte, non deve aver mancato di dar notizia delle nuove teorie musicali sôrte dalla Camerata e di magnificare i primi saggi riusciti così splendidamente delle nuove rappresentazioni in musica, di che la stessa Regina era a pieno informata. Certo tra i migliori innovatori nel canto la Regina e il poeta avranno parlato di Giulio Caccini, e la Regina, dopo quattro anni di lontananza dalla patria festosa e ridente, avrà desiderato di risentire il bel canto che aveva allietato la sua giovinezza.

Forse lo stesso Rinuccini fu latore della preghiera di Maria allo zio Granduca, tornando, come s'è detto, ai primi di settembre 1604 a Firenze, perchè di là a pochi giorni il Caccini scriveva, forse a Belisario Vinta, primo segretario di Stato del Granduca Ferdinando I (1):

Molto Ill.mo mess. On.mo

Il Sigr Ottavio Rinuccini mi ha detto per parte del Gran Duca mio Signore, che vuole che io insieme con le mie donne andiamo in Francia alla Corte, e questo per esserne stato richiesto da loro Maestà per sei mesi, ma che dubitava che io non potessi per la mia malattia hauta in una gamba. Prego V. S. far sapere a S. A. che io non ho mal nessuno, ma che sto bene e sono prontissimo a far tutto quello che S. A. comanderà. Ben desidererei che risolvendosi S. A. non mi lasciasse perdere l'occasione dei buoni tempi, se bene mi rimetto in tutto alla volontà di S. A., il quale saprà benissimo tutto quello che ci farà di mestiere in questo affare et se per meglio intenderlo S. A. comanderà ch'io venga costassù, V. S. lo accenni che ubbidirò prontamente, con che me le ricordo Serre. Il Signore la preservi.

Di V. S. Molto Ill.re

Da Firenze, alli 16 di settembre 1604.

S. Giulio Caccini di Roma.

E non vi fu ritardo: tra gli appunti e le note di Giovanni del Maestro, maggiordomo della Corte (2), trovai la nota seguente:

(1) Questa prima lettera, tratta dall'Archivio di Stato di Firenze, fu già edita da R. Gandolfi, *Alcune considerazioni intorno alla riforma melodrammatica a proposito di Giulio Caccini detto Romano*, in questa *Rivista*, anno III (1896), pp. 714-20.

(2) R. Arch. di St. di Firenze; Carte Strozziane, filza XXX, c. 6.

« Addì 30 settembre 1604: Mess. Giulio Caccini, musico, va a
« Parigi, chiamato dalla Regina, e con seco la moglie e due sue
« figliuole e un suo figliuolo pittore e un putto che canta che è suo
« allievo. Ha con seco due lettige a nolo con 5 muli, un mulo da
« soma e un cavallo da sella. Ebbe per donativo ducati 450 ».

Dunque l'andata avvenne realmente, e la dimora in riva alla Senna fu di qualche mese e con ottimo successo, specialmente per la Cecchina, una delle figliuole, che si desiderava rimanesse in Francia, mentre altri desiderava trasportare tutta la famiglia canterina in riva al Tamigi, per deliziare la grande Elisabetta, di cui è ricordato l'amore per le cose italiane. Tutto ciò ci è reso noto da queste due lettere di Giulio, che qui pubblico per la prima volta (1).

Ser.mo Gran Duca,

Havendomi le Maestà Christianiss. fatto intendere per il S.r Concino Concini che desidererebbono, che io lasciasse in Francia al servizio loro la Cecchina mia figliuola, ho risposto ringraziando loro Maestà di tanto honore e grazia, che mi facevano, che essendo io servitore stipendiato da V. A. S. desiderava darnele conto, rendendomi certo e sicuro, che a V. A. sarebbe sempre di molto gusto che io servissi in ogni cosa che io potesse a loro Maestà, e tanto più poi che nella mia partita di Firenze V. A. mi fece intendere per una lettera del S.r Picchena, che tutto quello che io havesse fatto in servizio di loro Maestà, V. A. lo havrebbe sempre attribuito alla persona sua propria. Tutto il successo suddetto è avvenuto hora, perchè, havendo io chiesto licenza alla regina per tornarmene in Italia con pensiero di fare l'istesso con il Re, la med.ma mattina mi rispose che per ancora i tempi erano troppo cattivi; ma che la sera stessa io mi ritrovasse al Lovero con tutte le mie donne, com'io feci: dove havendo cantato, Italiano, Spagnuolo e Francese, con particolare, e più che mai, gusto del Re, e di tutti quei Principi ivi presenti, fu cagione che la mattina seguente mi fecero fare la suddetta imbasciata; anzi la sera istessa io me n'accorsi perchè Monsur lo Grande, accostandosi alla mia figliuola li domandò se sarebbe restata in Francia volentieri a servire a loro Maestà, e la sera, e non prima fu che il Re disse che la Cecchina cantava meglio che nessuno che fosse in Francia e che non ci era conserto pari al nostro. Starò dunque aspettando che V. A. mi honori di farmi intendere la sua volontà sì come io ne la supplico con ogni affetto maggiore, poi che nel servizio di V. A. mi

(1) R. Arch. di St. di Firenze; Mediceo, filza 921, cc. 642 e 643.

resta quest'altra, che in brevissimo tempo non sarà nella musica da meno della Cecchina, oltre a gli altri soggetti di casa mia; e con farle humiliss.ª riverenza, le prego da N. S.re Dio il colmo d'ogni sua maggior felicità.

Di Parigi alli 19 di Febbr. 1605. Di V. A. Ser.ma

Humiliss.° et obbligatiss.mo Servit.re
GIULIO CACCINI di Roma.

A tergo: Al Ser.mo Gran Duca di Toscana
Unico mio Sig.re Col.mo.

Molto Ill.mo Sig.r mio Oss.mo.

Ho dato conto al Gran Duca mio S.re intendendovi inclusivamente anco Madama Ser.ma, del successo de' nostri affari, e questa a V. S. molto Illustre solo per farli sapere come ritrovandomi in grandiss.° obbligo al S.r Concino Concini per gli effetti riceuti da primi giorni, come per la buona volontà che sempre ci ha mostro di volerci giovare, e tutto questo (come egli dice) per amor della lettera che Madama Ser.ma le scrisse in nostra raccomandatione, desiderando egli di haver occasione per poterla servire. Desidererei per ciò essendo in sua mano tutto quello che nella nostra partita potiamo sperar di bene, che S. A. mi facesse grazia con un'altra sua, di nuovo raccomandarceli, acciò quello che il Re e la Regina ci vorranno donare, lo possiamo godere, e per honor nostro mostrarlo in Italia al nostro ritorno, e non havercene a servire per ispendere per viaggio. Tutti noi sappiamo quanto V. S. ami la casa nostra et il nostro bene, però anco tutti unitamente la supplichiamo di questa grazia, acciò ella ancora partecipi di questo obbligo: sarà facile in questa congiuntura ricevere da loro Maestà ogni bene, poichè ne mostrano assai buona inclinazione, e mi sarà somma grazia che il S.r Concino sappia da lei quanto io mi lodo della sua gentilezza com'io farò sempre, poichè non posso pagar per hora un tanto debito, che con parole, come io son prontiss.° ad ogni buon fatto in tutte le occasioni, che mi si rappresenteranno sino al valor della mia vita. Il S.r Duca di Lenos, primo principe alla Corte d'Inghilterra, ci ha uditi et onorati molto, e gustato tanto che egli ci harebbe voluto menare a quella regina, assicurandoci d'ogni onore, et utile, e sarebbe facil cosa che egli operasse con la sua regina che con una sua lettera qui alla regina ci intercedesse per un mese, dicendo che ella se ne diletta in estremo, e della musica e della lingua Italiana, e che saremmo infinitamente accarezzati,

e tutto per avviso a V. S. molto Ill.^{re}, alla quale mi ricordo servitore con un baciamano al S.^{r} Sinolfo. N. S.^{re} la preservi.

Di Parigi alli 19 di Febbr.^{o} 1605.

Di V. S. molto Ill.^{re} servitore hobbligat.^{mo}
GIULIO CACINI di Roma.

A tergo: Al Molto Ill.^{re} S.^{r} mio Oss.^{mo}
il S.^{r} Cav.^{re} Belisario Vinta
p.^{o} Segret.^{rio} di Stato di S. A. S.
Firenze.

La Corte Granducale non acconsentì a perdere l'eccellente Cecchina (1), ma Giulio fu in tutto soddisfatto, quantunque, in attesa delle risposte, ritardasse fino al maggio il ritorno in Italia (2).

Ser.^{mo} Sig.^{r} mio Colendiss.^{mo}

Ringrazio V. A. Ser.^{ma} del favore e grazia, che si è degnata di farmi con le sue lettere al S.^{r} Concino, et a me. Ho recapitato la sua in propria mano, et ho notificato a loro Maestà quanto V. A. mi ha risposto in materia della mia figliuola, e ne mostrarono sentir gusto particolare. Siamo stati poi a Fontana Blò, e quivi licenziatoci da loro Maestà e di questa settimana tutti ce ne torniamo alla volta d'Italia. Quello effetto poi che hanno partorito le sue raccomandazioni appresso dal S.^{r} Concino intorno a i nostri affari, a suo tempo V. A. lo intenderà meglio a bocca: intanto le faccio humiliss.^{a} riverenza, con pregarle da Dio il colmo d'ogni maggior felicità.

Di Parigi il p.^{o} di Maggio 1605.

Di V. A. Ser.^{ma} humiliss.^{o} et hobbligatiss.^{mo} servit.^{re}
GIULIO CACCINI di Roma.

A tergo: Al Ser.^{mo} Gran Duca di Toscana
mio S.^{re} Colendiss.^{o}

ANGELO SOLERTI.

---

(1) Neppure tre anni dopo approdarono certe trattative per trasportarla a Mantova, dove nel 1612 andò poi a Settimia, l'altra sorella; cfr. ADEMOLLO, *La bell'Adriana*, ecc., Città di Castello, Lapi, 1888, pp. 82-83 e p. 75 e *n*.

(2) R. Arch. di St. di Firenze; Mediceo, filza 929, c. 4. — Il comm. Q. GHERARDI, che soddisfacendo con la cortesia che gli è propria al mio desiderio, mi favorì copia di queste lettere, mi avvertì anche che delle due lettere del Granduca al Caccini e al Concino di cui è parola in questa non si è trovata traccia nei Minutari nè nei Registri di esso Granduca.

Arte contemporanea

“LA VITA NUOVA„

CANTICA SU PAROLE DI DANTE
PER BARITONO, SOPRANO, CORO, ORCHESTRA, ORGANO E PIANOFORTE
COMPOSTA DA E. WOLF-FERRARI (OP. 9).

Nelle condizioni attuali del nostro teatro lirico è parso opportuno ad alcuni compositori che ne hanno esperimentate le difficoltà, di dirigere i loro sforzi in altro campo. E siccome per il compositore di musica istrumentale non esiste ancora in Italia il gran pubblico e, d'altra parte, il musicista italiano non può oggidì competere coll'istrumentalista tedesco, specie dinnanzi a un pubblico tedesco, così da qualche tempo noi vediam sorgere in Italia lavori che hanno una certa affinità colle azioni musicali liriche e drammatiche, ed essere destinati al pubblico di Germania, dove questo genere è più corrente che da noi e dove gl'Italiani possono in certo modo affermarsi, anzi mietere forse nuovi allori, ad onta della rivalità secolare degli stessi compositori tedeschi.

Ecco, il fenomeno ha il suo lato buono: mi pare significhi che il compositore italiano, fatto più forte e più sicuro nella tecnica della sua arte ed anche allargate discretamente le sue vedute ideali, non trova modo nell'*opera* di rappresentare a pieno le vive immagini del suo intelletto, di dare sfogo alle passioni d'artista che in lui contendono, di esprimere liberamente tutto quanto se stesso. Lo opprimono le volgari pastoie di un genere pressochè esaurito, le esigenze, le consuetudini di un pubblico raffinato, viziato per ciò che riguarda la scena e fatto grossolano, superficiale, degenere nel gusto della musica.

D'altra parte questa oggi vive più per le qualità dell'intelletto che del genio di chi la scrive. Più dunque il compositore ha gusto e cognizioni e più libero e più a posto egli si sente nel campo della musica indipendente dal teatro. E di fatto tra i giovani che così la pensano, volenti o nolenti, noi osserviamo già di belle promesse. Francamente l'ingegno italiano, così incline ad accepire la bellezza, di qualunque specie ella sia, non è da meno degli altri in questo genere d'arte, che sta fra il proprio *oratorio* e l'*opera*, ed esplica, se non altro delle qualità intellettuali che in quest'ultima resterebbero nulle in effetto e fors'anche tali da recare o patirne danno.

***

Fra i lavori recenti di questo genere, che ha pur sì antiche e sì belle tradizioni in Italia, un primissimo posto l'occupa la Cantica di Ermanno Wolf-Ferrari su *La Vita Nuova* di Dante.

Con certa abilità il Wolf-Ferrari ha messo assieme diverse parti e frammenti de *La Vita Nuova*, quando musicando sonetti, canzoni e ballate pur tratte dal *Canzoniere*, quando dipingendo colla musica la prosa narrativa del poeta. Questa viene ad essere così la guida vera della Cantica, come della Vita Nuova essa è la principale sostanza. Siccome il lavoro n'è riuscito chiaro e organico, per quanto un poco monocorde, così si può perdonare all'autore un certo aggrovigliamento di varie poesie, aggrovigliamento a cui egli ha forse creduto di ricorrere onde ottenere maggior varietà di forme, non che compattezza e solidità ai diversi componimenti e agli effetti musicali.

In poche parole, ecco il piano della Cantica.

Essa consta di un prologo e tre parti, la mediana delle quali l'autore vuol chiamata Intermezzo.

Il Prologo presenta Beatrice e il poeta che n'è commosso in vederla e se ne innamora. Il coro serve di cornice a questo quadro e canta del rapimento onde l'anima è schiava; però che tutte le note sue parlano amore. I canti della donna e del poeta, che si uniscono poco dopo il principio e così uniti procedono meno brevi intervalli, si svolgono sopra i versi di una ballata (la seconda del Canzoniere), che Dante non ha accolta nella Vita Nuova, ma che non di meno vi si riferisce, essendo posta dai commentatori fra le rime ad essa spettanti.

La donna canta per la prima:

Io mi son pargoletta bella e nuova,
E son venuta per mostrarmi a vui
Dalle bellezze e loco dond'io fui

e il poeta subito soggiunge:

Queste parole si leggon nel viso
D'un'angioletta che ci è apparita;
Ond'io che per campar la mirai fiso,
Ne sono a rischio di perder la vita,

mentre a Beatrice si fanno dire ad un tempo i versi della seconda strofa di detta ballata:

Io fui del cielo e tornerovvi ancora
Per dar della mia luce altrui diletto;
E chi mi vede, e non se n'innamora,
D'amor non averà mai intelletto:

In questo punto alle due voci s'aggiunge il coro col primo verso del sonetto esposto nel cap. XIII della Vita Nuova,

Tutti li miei pensier parlan d'amore,

e più innanzi anche il coro dei ragazzi si mischia al concento col principio del primo sonetto che si vede nell'operetta Dantesca:

A ciascun'alma presa e gentil core,
Nel cui cospetto viene il dir presente,

(dopo qualche pausa e omettendo il terzo verso)

Salute in lor signor, cioè amore.

con l'ultimo dei quali versi le voci di questo coro annunciano precisamente il motivo capitale della Cantica, il tema dell'amore.

L'inizio della Prima Parte è tutto una gaia canzone con cui il poeta, sul verde dei prati, fra gli olezzi di primavera e il cinguettìo garrulo degli augelli, canta la bellezza e la virtù della fanciulla divina e la richiede d'amore. Pur qui, e specialmente qui, il coro si raccorda alle voci con una bellissima e dolcissima pittura della idilliaca scena, tanto che par di vederla. Si tratta adunque di una Ballata la quale, se bene accolta nell'edizione italiana delle rime di Dante, pure probabilmente non gli appartiene. Essa pertanto è collocata fra le rime di dubbia autenticità, ed è la Ballata VI.

Dice il poeta, nella forma musicale del Wolf-Ferrari:

Fresca rosa novella,
Piacente primavera,
Per prata e per riviera,
Gaiamente cantando
Vostro fin pregio mando — alla verdura.

E il coro prosegue:

Lo vostro pregio fino
In gio' si rinnovelli
Da grandi e da zittelli
Per ciascuno cammino.

Poscia, all'animato cenno del poeta:

E cantinne gli augelli

il coro muove lievemente e, agile e gentile tanto, sviluppa il motivo suo:

E cantinne gli augelli
Ciascuno in suo latino
Da sera e da mattino
Sulli verdi arbuscelli.
Tutto lo mondo canti
Poichè lo tempo viene
(Siccome si conviene)
Vostra altezza pregiata
Che siate angelicata — creatura.

Il poeta, contemplando la sua donna, ancora più soavemente continua:

Angelica sembianza
In voi, donna, riposa.
Dio, quanto avventurosa
Fu la mia disianza!

e il coro giulivamente a lei:

Vostra cera gioiosa,
Poichè passa ed avanza
Natura e costumanza,
Bene è mirabil cosa.

Bella è pure e piena di serena calma l'altra parte della strofa che passa lieve sulle labbra del poeta:

Fra lor le donne dea
Vi chiaman, come siete:
Tanto adorna parete,
Ch'io nol saccio contare;
E chi potria pensare — oltre a natura?

mentre il coro delle donne di essa si adorna in fatti, quando le si accompagna cantando ad intervalli: *dea*, *dea*, come un' invocazione, un'eco tenue, armoniosa e lontana.

Le quali donne pur soggiungono:

Oltre a natura umana
Vostra fina piacenza
Fece Dio per essenza,
Che voi foste sovrana.

Ma al poeta è riserbato di por termine alla laude con nuova protesta d'amore e con questi dolcissimi prieghi:

Perchè vostra parvenza
Vêr me non sia lontana,
Or non mi sia villana
La dolce provvidenza.
E se vi pare oltraggio,
Ch' ad amarvi sia dato,
Non sia da voi biasmato;
Chè solo Amor mi sforza,
Contro cui non val forza, — nè misura.

Ho trascritto la ballata interamente perchè chiara n'apparisca la forma modulatavi sopra dal Wolf-Ferrari, più che mai felice da vero in questa scena di impeti amorosi, in cui le immagini si veggono scherzare e la natura tutta canta intorno come una moltitudine di voci amorose ed armoniose, quando perleggianti come tra i colori dell'iride alle fonti, quando lievi e ondulate sulla tersa calma del cielo, quando in fine avvolgenti in nugoli di melodia la mite forma della donna o la dea.

E *per prata e per verdura* (?) *gaiamente* or vengon gli angeli a danzare.

Con ciò il compositore ha riassunto gli stadii preparatorii dei fatti destinati a formare il corpo del suo soggetto.

Il poeta, preso di tanto amore per la sua donna, trova sempre nuovo stimolo a dire di lei; onde a parecchie donne gentili, in cui pare raffigurata Beatrice, egli parla così:

Donne ch' avete intelletto d'amore,
Io vo' con voi della mia donna dire;
Non perch'io creda sua laude finire,
Ma ragionar per isfogar la mente,

alcuni primi versi questi della canzone nel cap. XIX della Vita Nuova, ond'è composto l'*arioso* della Cantica, e in vero sopra un motivo a tre flauti in armonia, espressivo e singolare ad imitazione di quel ragionar che fa l'uomo riproducendo spesso il proprio concetto, quando alcun pensiero si è fisso e martella nella mente.

Ma, come per naturale impulso, il compositore ha abbandonato la canzone in sul principio, perchè il poeta sottentri con isfogo più immediato e maggiore; e così gli fa dir subito il sonetto:

Negli occhi porta la mia donna Amore;
Perchè si fa gentil ciò ch'ella mira:
Ov'ella passa, ogn' uom vêr lei si gira,
E cui saluta fa tremar lo core.

Il Wolf-Ferrari, si capisce, ha ricorso all'espediente di porre questo sonetto fra il principio e il seguito della precedente *Canzone* onde aver materia efficace per terminare con un motivo poetico nuovo, solenne e irradiante, la prima parte della Cantica, cioè con il coro che comincia così:

Angelo clama in divino Intelletto,
E dice: Sire, nel mondo si vede
Maraviglia nell'atto, che procede
Da un'anima, che fin quassù risplende.

A questo modo egli induce la mente alla contemplazione della maestosa scena celeste, immaginata con effetto di glorie e di canti, come a rappresentare epicamente la visione del poeta e a dar conchiusione ed unità al componimento musicale. Egli ne riprende in fatti con dolce trama lo stile e lo compone in una risoluzione, in una solennità finale, cioè nell'invitto entusiasmo del cielo che da Dio invoca l'anima della bella donna invidiata alla terra.

È stato anche qui il senso fine della costruzione musicale, che ha suggerito al compositore un simile temperamento; però che al succèsso di queste immagini egli aveva bisogno di dar sembianza d'azione varia e progressiva.

L'Intermezzo prende sue mosse da alcuni brani di prosa (e non è sol questo punto che della narrazione di Dante si giova e chiarisce) tolta dal cap. XXII.

Il soggetto del preludio è il pianto di Beatrice e del poeta. Questi interroga alquante donne che ritornano dall'aver visto Beatrice e dicono: «Certo ella piange sì, che qual la mirasse dovrebbe morire di pietade». Ed altre donne così parlan di lui: «Questo che quivi è, piange nè più nè meno, come se l'avesse veduta come noi l'avemo».

Tali brani di prosa son messi assieme a guisa di didascalie secondo gl'intendimenti musicali cui si riferiscono.

E al preludio orchestrale seguono i due sonetti fatti da Dante sopra questo soggetto: «Nel primo, dic'egli, domando in quel modo che voglia mi giunse di domandare; nell'altro dico la loro risposta» (cioè delle donne). E son quivi le due liriche, l'una una monodia sul sonetto che comincia:

> Voi, che portate la sembianza umile
> Cogli occhi bassi mostrando dolore,
> Onde venite, chè 'l vostro colore
> Par divenuto di pietà simile?

l'altra il coro, che risponde al poeta curiosando in principio con voci alterne:

> Se' tu colui, ch' hai trattato sovente
> Di nostra donna; sol parlando a nui?
> Tu rassomigli alla voce ben lui,
> Ma la figura ne par d'altra gente.

Nella Seconda Parte il compositore ha compreso la morte di Beatrice, la desolazione delle genti private di tanta bellezza, la laude di essa nel *reame degli angeli* e la visione degli umani clamanti a tanta maraviglia soprannaturale.

Ma alla descrizione della morte Dante viene più lentamente. Il Wolf-Ferrari, con più rapido tratto secondo la sua bisogna, è partito da una illustrazione orchestrale di un brano in prosa tolto dal cap. XXVI.

«Io dico ch'ella si mostrava sì gentile e sì piena di tutti i piaceri, che quelli che la miravano comprendevano in loro una dolcezza onesta e soave tanto, che ridire nol sapevano; nè alcuno era lo quale potesse mirar lei, che nel principio non gli convenisse sospirare».

La quale precede immediatamente, con lo stesso motivo musicale, il sonetto in forma di monodia in cui sono riassunti i pensieri del poeta:

> Tanto gentile e tanto onesta pare
> La donna mia, quand'ella altrui saluta,
> Ch'ogni lingua divien tremando muta,
> E gli occhi non ardiscon di guardare.

Poscia egli ha descritto la morte di Beatrice con un brano dell'orchestra che fa capo al recitativo corale, l'inizio del cap. XXIX:

Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium.

A questo recitativo il compositore ha subito unito la seconda strofa della canzone elegiaca nel cap. XXXII.

> Ita n'è Beatrice in l'alto cielo,
> Nel reame ove gli angeli hanno pace,
> E sta con loro; e voi, donne, ha lasciate.
> Non la ci tolse qualità di gelo,
> Nè di color, siccome l'altre face;
> Ma sola fu sua gran benignitate.

incominciata dalla sola voce del poeta e seguìta poi dal coro, per passare, omessa parecchia altra materia di lirica e di prosa, ad esprimere il dolore in cui l'anima del poeta è immersa e che Dante significa tanto dolcemente e tristamente in quell'ultimo brano del cap. XL, ove dice:

« Per questo raccendimento di sospiri, si raccese lo sollevato lagrimare in guisa, che li miei occhi pareano due cose, che desiderassero pur di piangere: e spesso avvenìa che, per lo lungo continuare del pianto, d'intorno loro si facea un colore purpureo, quale apparir suole per alcuno martìre ch'altri riceva ».

Il sonetto che segue:

> Lasso! per forza de molti sospiri,
> Che nascon de' pensier che son nel core,

nella forma di aria in istile recitativo, come qualche altro componimento di questa Cantica, dice l'ultime note, l'ultime sclamazioni liriche del poeta per Amore e madonna pensata quale creatura umana. Poichè questi ora ricorda il sogno descritto già nel cap. XXIII:

« Onde sospirando forte, fra me medesimo dicea: Di necessità conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia.

« E però mi giunse un sì forte smarrimento, ch'io chiusi gli occhi e cominciai a travagliare come farnetica persona, ed immaginare in questo modo: che nel cominciamento dell'errare che fece la mia fantasia, mi apparvero certi visi di donne scapigliate, che mi diceano: Tu pur morrai. E dopo queste donne, m'apparvero certi visi diversi ed orribili a vedere, i quali mi diceano: Tu se' morto. Così cominciando ad errare la mia fantasia, venni a quello, che non sapea dove io fossi; e veder mi parea donne andare scapigliate piangendo per via, maravigliosamente tristi. E pareami vedere il sole oscurare sì, che le stelle si mostravano d'un colore, che mi facea giudicare che piangessero: e pareami che gli uccelli volando cadessero morti, e che fossero grandissimi terremoti. E maravigliandomi in cotale fantasia, e paventando assai, immaginai alcun amico, che mi venisse a dire: Or non sai? la tua mirabile donna è partita di questo secolo. Allora incominciai a piangere molto pietosamente; e non solamente piangea nella immaginazione, ma piangea con gli occhi bagnandoli di vere lagrime ».

« Io immaginava di guardare verso il cielo, e pareami vedere moltitudine di angeli, i quali tornassero in suso ed avessero dinanzi a loro una nebuletta bianchissima. E pareami che questi angeli cantassero gloriosamente; e le parole del loro canto mi parea che fossero queste: *Osanna in excelsis*; ed altro non mi parea udire. Allora mi parea che il cuore, ov'era tanto amore, mi dicesse: Vero è che morta giace la nostra donna. E per questo mi parea andare per vedere lo corpo, nel quale era stata quella nobilissima e beata anima. E fu sì forte la erronea fantasia, che mi mostrò questa donna morta: e pareami che la sua faccia avesse tanto aspetto d'umiltade, che parea che dicesse: Io sono a vedere lo Principio della pace ».

Il brano sinfonico della mirabile visione, cui s'uniscon le voci con alte esclamazioni di giubilo e maraviglia, pone termine alla Cantica in modo veramente solenne. Una moltitudine di angeli appariscono cantare gloriosamente. Della sua donna il poeta tace; la bellezza umana ormai più non lo tiene: Beatrice è fatta divina; la benedetta mira, fra cantici di trionfo, nella faccia di Colui *qui est per omnia saecula benedictus*.

Il poeta contempla estatico questa alta gloria di beltà e di amore e saluta la sua *creatura angelicata:*

Beato, anima bella, chi ti vede:

e al suo saluto una voce lontana risponde:

Io sono in pace.

Ma ancora una dolce, un'ultima parola s'innalza pel cielo echeggiante d'armonie:

Benedetta sei tu!

È la voce del poeta il cui sospiro, che gli esce dal cuore attratto da una *intelligenza nuova* (l'eterno femminile Goethiano),

giunto là dov'el desira,
Vede una donna che riceve onore,
E luce sì, che per lo suo splendore
Lo peregrino spirito la mira.

***

Il testo Dantesco è stato scelto e disposto dal Wolf-Ferrari con intelligenza. Il cominciamento, il crescere, l'eternarsi della passione nella divina calma, dopo la morte, questi stadii diversi recano ai rispettivi quadri tanta e così giusta vivezza, che par proprio tutta un'azione vi si disegni chiara, mobilissima, colorita d'ineffabile amore e di dolcissima pietà. È la vita medesima, vissuta fra le bellezze terrene, fra gl'incanti della natura, fra la inevitabile vicenda di piaceri e di dolori e finita con la contemplazione dell'amore nel meraviglioso oltreumano.

È veramente il meglio, se così si può dire, della *Vita Nuova* recato alla musica con forme preziose di arte, con la fede nella bellezza, con mano sicura e felice.

E della musica or brevemente passo a dire.

***

Per fortuna non abbiamo dinnanzi a noi uno di quei lavori, facili ad incontrarsi ormai nell'epoca nostra, in cui evidentemente appare lo sforzo della ricerca affannosa, la smania di credere e far credere

ad una originalità voluta, calcolata freddamente nel tecnicismo, la rinuncia ad ogni sincerità e spontaneità, la stanchezza, se non l'esaurimento, dell'inventiva che a' dì nostri è la causa principale di tutti questi effetti.

Non ricca si può chiamare l'ispirazione del Wolf-Ferrari, ma pur sempre vitale si dee dire e altera di sè e tanto conscia delle finalità dell'arte, da non lasciarsi sopraffare dall'azione tormentosa dell'odierno far di musica.

È certo che, senza poter propriamente parlare di vena originale, nella musica del Wolf-Ferrari prevale un'importante qualità che la rende solida, efficace, suggestiva: la qualità del disegno cui il compositore mira ad affermare con ogni sua possa. Ed essa gli proviene da una speciale disposizione del proprio intelletto, ma ancora, e non per poco certamente, dall'indirizzo de' suoi studi. Il gran padre Bach è l'ombra che io vedo aggirarsi tra gli elementi e le forme di questo lavoro, si consideri pure la monodia o il coro e, se non tutta, almeno gran parte, dell'orchestrazione. E dal Maestro il Wolf-Ferrari ha appreso non solo la struttura musicale, il moto eloquente, la vigoria plastica delle parti, la venustà armonica nascente dal libero loro svolgersi e disegnarsi, quasi in una nuova ed eroica vivificazione del concetto greco; ma dal Bach egli ha appreso, in un con quella del sentimento, l'espressione incisiva, potente della parola, la significazione sua nitida e precisa in modo tutt'affatto inverso da quel ch'è usa a far la musica de' più oggidì, con quella suggestione generica che si basa sui soli suoni astratti ed il lor colorito.

Nella musica del Wolf-Ferrari predomina quindi la linea, la forma, cioè la melodia; e non già la melodia che s'acqueta e s'assopisce negli elementi di un colorito armonico vago e trascendentale di cui ama adornarsi, ma la melodia che odia l'usato, le vacuità, le morbidezze, le futili eleganze, e altro non vuole se non esprimere, significare, energicamente significare il sentimento, il concetto e la parola.

Precisamente come nella musica di Sebastiano Bach e come nella musica rappresentativa italiana all'alba del seicento.

Penetrare validamente nei dominii delle idee: ecco la finalità di questo, che nelle mani del Wolf-Ferrari si può dir da vero uno stile. E stile si può dire e per gl'intendimenti del musicista e per gli ef-

fetti che egli raggiunge come compositore lirico ed epico, per l'attitudine organica che più specialmente manifesta la sua musica così nelle fini particolarità come nelle maggiori costruzioni; per l'uso del motivo o del tema, che nella forma entra come elemento coordinatore, fecondo per essa di chiarezza e di sviluppo; stile si può dir finalmente per le fini, eloquenti insistenze di certe evolute melodiche tra lor consanguinee, le quali si esprimono timidamente, quasi nascostamente fra i pensieri principali, unificano le nostre sensazioni e, pur non essendo temi, hanno un potere di organizzazione tutto lor proprio; hanno veramente in sè l'efficacia, l'importanza di quelle *imponderabilia*, che da per tutto, e nell'arte medesimamente, sono un grande segreto, forse sono il segreto.

Dalla precedente descrizione del contenuto poetico il lettore ha certo intravvisto la forma di questa Cantica, la distribuzione e l'alternazione che vi ricevono i diversi pezzi musicali, i quali o restano divisi da pause più o meno prolungate o dal subentrare di nuova dinamica e nuova specie di musica. Ma essi sono bensì ancora collegati per le qualità interne del loro stile e per un senso deciso di unità delle sensazioni, costante e forse perfino soverchia.

I vantaggi del soggetto, che è vaghissimo, tutto aulente nella freschezza, nella musicalità della poesia, poteano forse convertirsi in pregiudizi per quell'eguaglianza di sensazioni, che non può a meno di ripercotersi nelle idee e nel colorito della musica. Amore, amore, amore: sia pur l'idillio campestre, l'altezza epica del dolore e della rassegnazione, la sublimità della visione celeste, egli è ancor sempre uno il sentimento dominante: l'amore; e deve essere così. Ma in questo logico e naturale suo predominio, come la costante uniformità della passione è quasi d'ostacolo a nuova efficacia musicale, così questa difficoltà medesima, quando sia superata da artista, può essere il suo trionfo.

Ed io penso che così è precisamente avvenuto per la musica del Wolf-Ferrari; perchè la sua *Vita Nuova* è sì bella e sì varia musicalmente appunto in forza della sua stessa unità che incatena. E son questi i veri miracoli della musica. Dov'ella riesce a conqui-

dere con tanta cortese violenza, la stessa poesia, quantunque, come dissi, appaia talora aggrovigliata o disgiunta o tronca, non influisce minimamente a scemare o a struggere l'interesse dell'insieme. Essa è vinta da una potenza che ha fascino superiore e di cui essa tanto s'adorna, da apparirne ella medesima allegrata come di un vanto novo.

In ogni caso le divisioni della Cantica sono giuste; sono quadri ben definiti; ed uno coonesta anzi l'altro, perocchè essi impressionano appunto per un richiamo vicendevole e continuo che vive in loro.

Precisamente la musica ha rinvigorito, ha stretto più ancora questo legame naturale fra le parti della poesia; e per vero dire in tre modi:

Primo: con l'alternazione di brani orchestrali, cui spetta appunto l'ufficio di un costante riflesso ideale e di un raccordo, il quale avrebbe difettato o sarebbe stato troppo debole fra i varii componimenti lirici.

Secondo: mediante un motivo principale, che si riproduce ed evolve secondo diversi stati d'animo e al quale altri si aggregano, che hanno, quantunque minore, pure un'importanza tematica.

Terzo: mediante il ricordo di particolarità melodiche comuni a più pezzi, o tale colorito armonico suggestivo di una disposizion di animo, la stessa in essenza, ma accentuata più o meno ed intensificata o poeticamente risolta nelle sue diverse transizioni ideali.

In fatti un giusto equilibrio dispone che queste grandi o piccole parti liriche si riallaccino per mezzo di circa altrettanti brani orchestrali. È in gran parte la stessa prosa di Dante che li ha suggeriti e determinati così o la stessa poesia che li ha evocati dall'anima del compositore.

Dobbiamo alla ballata *Fresca rosa novella* la *Danza degli Angeli* — cui il Wolf-Ferrari pone un motto che sconcia un verso forse di Dante, ma che in ogni modo dovrebb'essere così: *Per prata e per riviera gaiamente* — la qual danza, posta là al principio dell'idillio d'amore, si ripercote come ricordo nel brano orchestrale della *Visione* apparsa al poeta dopo la morte di Beatrice. Dobbiamo a didascalie Dantesche poste qua e là, non pur il sentimento dominante di una determinata lirica, ma lo stesso preludio dell'Intermezzo e la mesta elegia per violino solo, che sì bellamente s'infrappone nel sonetto *Sei tu colui ch'hai trattato sovente*, una costruzione per

tutto, coralmente e istrumentalmente fra le più pregevoli, ma, sotto questo aspetto, in particolar modo interessante, perchè accoglie il motivo idilliaco campestre dei tre flauti annunciato nell'*Arioso* della Prima Parte: *Donne ch'avete intelletto d'amore* e, nella perorazione, l'inizio caratteristico di un motivo, che si svilupperà nel quadro della *Visione* e passerà poscia come sclamazione di meraviglia all'intero coro; ed inoltre accoglie il motivo dell'amore, con cui i dolci suoni dell'oboe dan fine all'Intermezzo.

Noi dobbiamo alla didascalia Dantesca del cap. XXVI, la quale dice la *dolcezza onesta e soave tanto* di Beatrice che fa muto per meraviglia chi la vede, la bellissima melodia al principio della *Seconda Parte*, che, riproducendosi, allarga la sua mossa in ondeggiamenti armonici soavissimi nel principio della *Visione*, raccoglie il tema dell'amore lanciato alle superne altezze in una festività solenne e maestosa e diventa il grido magnifico di tutti i cori. E dobbiamo alla mirabile disposizione dell'animo, in cui Dante scrive di Beatrice nel cap. XXI e specie nel cap. XL, la vaga, dolente, tronca espressione della musica in ambo i sonetti: *Negli occhi porta la mia donna Amore* e *Lasso per forza de' molti sospiri*, l'uno che dice il risveglio della passione amorosa, l'altro che descrive il martìre in quegli occhi turgidi e infossati, i quali *pareano due cose che desiderassero pur di piangere.*

Or ne' motivi tematici, e in alcun d'essi in ispecie, è questa forza espressiva e questo carattere per cui essi, intelligentemente disposti, rinvigoriscono il legame fra il vario contenuto della poesia. Dalla chiusa del prologo, per tal modo, alla fine dell'ultima parte, il motivo dell'amore

che i ragazzi cantano, insieme a una dolcezza di trombe, sulla figura ritmica che proviene dal tema di Beatrice nel Prologo:

con giudiziosa sobrietà si colorisce, si anima e si spande come perorazione in fine della Prima Parte:

s'intreccia, come ho notato più sopra, nella fine dell'Intermezzo, riapparisce calmo e lento nella pittura della morte di Beatrice, gli è accennato lievemente dalle voci peroranti a chiudere la bella canzone corale « *Ita n'è Beatrice in l'alto cielo* » ed appare per l'ultima volta verso il fine della Cantica insieme ad altri motivi. È questo veramente il lavoro della giusta trama sinfonica, in cui il tema ha e svolge e accentua sempre più la sua significazione. Io me ne compiaccio come di cosa, che in un lavoro d'arte italiano di questo genere non m'era ancora avvenuto di trovare.

Così, in più modeste proporzioni, significanze ed efficacie, si potrebbe dire del motivo idilliaco campestre, ossia dei tre flauti:

e del motivo della parola divina

Sono, come si vede, le voci de' tenori che intonano quest'ultimo leggermente nella canzone: *Angelo clama in divino intelletto* (1), cui le altre voci alterne rispondono; è l'orchestra che lo squilla alto, con un imponente fortissimo, nella gloriosa immensità corale

(1) Alcuni commentatori si attengono alla lezione: *Angelo chiama il divino Intelletto.*

della parola *Sire!*, tra un grave, grandeggiante, impetuoso sussulto di note basse; è ancora l'orchestra che lo trattiene dinnanzi al corale di Dio, ed è essa medesima che lo ricorda, sfolgorante per l'ultima volta, alla fine della Cantica fra il miracolo della visione celeste e le dolcissime voci de' fanciulli:

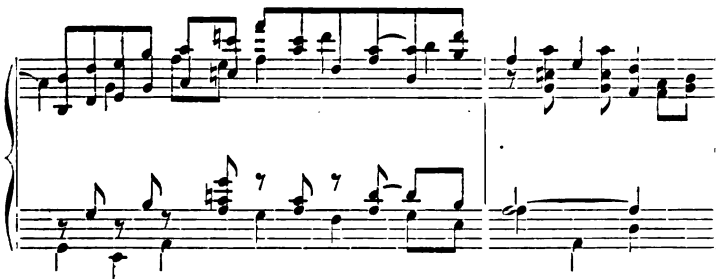
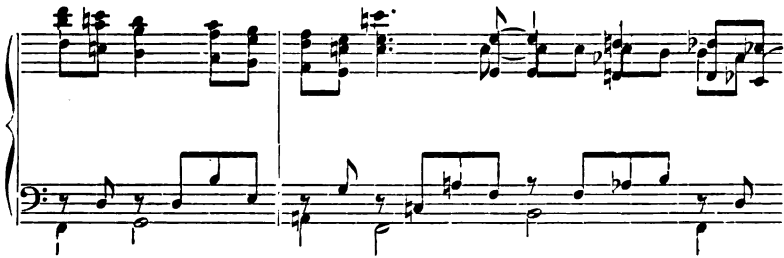
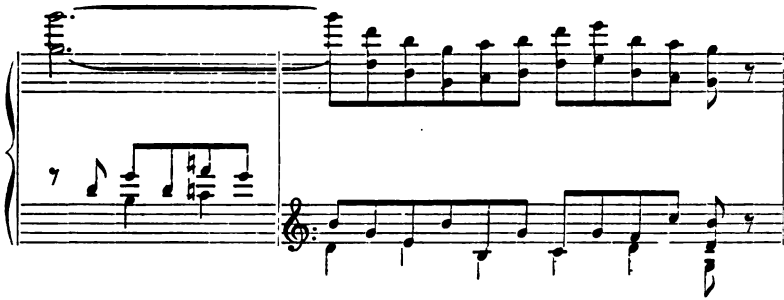
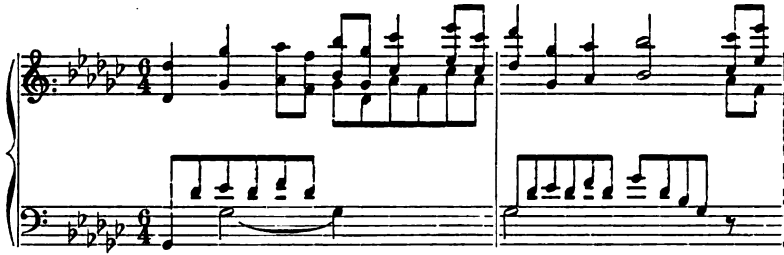
Dissi di un terzo modo, per cui rimangono tanto più unificate le nostre sensazioni per mezzo della musica e si comprime il vincolo naturale, che stringe i brani poetici fra loro siccome la poesia alla musica stessa.

Per non dilungarmi io mi limito ad accennare alla bellissima ballata *Fresca rosa novella*. A comprendere ciò che io intendo bisogna rappresentarsi e muovere dal primo tema della ballata stessa:

e portarsi soffermandosi a questa figura:

riprodotta così all'entrata originalissima della voce:

È veramente questa figura melodica che definisce il carattere, il tipo di tutta la ballata. Ebbene essa ha proprio insito in sè il tipo della musica della *Vita Nuova*, che si ripercuote anche nell'*arioso: Donne che avete intelletto d'amore* e che si annuncia, quasi timidamente da prima nella melodia dolcissima del sonetto: *Tanto gentile e tanto onesta pare*,

Tan - to gen - tile e tan - to o - ne - sta pare

e si sviluppa poscia arditamente ne' modi più ampli e svariati; in cotesta vera orgia di canti orchestrali, che manifestan quella evoluta, quella cadenza, quella pennellata tipica in modo così attraente, vivido, sensuale. E così ce la ricorda, nella *Visione*, l'orchestra coi suoi fascini e gemiti e con l'onda di alta sonorità, che si spande e si sperde nella fine.

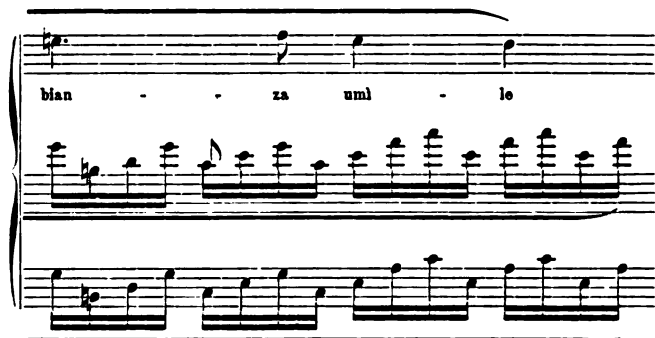
La musica ha i suoi grandi misteri come tutte le arti. Se qualcun d'essi si può penetrare, ciò avviene a patto di non insister troppo nella dimostrazione verbale, perocchè essa, in certi casi, uccide propriamente invece di creare.

Il lettore non giudichi dalla povertà delle mie citazioni grafiche il valore, la bellezza, l'espressione della musica del Wolf Ferrari. Bisogna aver quest'opera d'arte dentro l'anima nella sua interezza e allora, allora soltanto tutta la sua parte tipica s'imprime con forza ed ha sicura presa in noi.

Nella musica del Wolf-Ferrari è un omaggio costante alla forma; ma se la melodia avesse a parere in alcuni brani alquanto artefatta, monocorde e fin anche un po' dura, come la stessa modulazione, io penso che a questa poesia del trecento (parlo per l'impressione che fa in genere su noi) essa cerca di attagliarsi nel modo più fine e cortese ed entra bene spesso nel suo gusto squisito con rara semplicità e maestria del colore.

Io vorrei dare esempi di questa bella e giusta e sana maniera di declamazione musicale, che a me par tanto vera rispetto alla *Vita Nuova* e ch'è in fine la stessa esaltazione dello stile eroico della nostra musica rappresentativa italiana; e vorrei scegliere l'arioso: *Donne ch'avete intelletto d'amore*, e ci vorrei far seguire il sonetto: *Negli occhi porta la mia donna Amore*

oppure l'altro sonetto: *Lasso! per forza dei molti sospiri,*

o l'altro ancora: *Voi che portate la sembianza umile,*

o qualche riuscito recitativo istrumentale, che cerca così intensamente il segreto alla poesia, alla parola; mentre, pel modo della melodia spiegata ed ampia, sceglierei il primo sonetto della Seconda Parte: *Tanto gentile e tanto onesta pare.* E vorrei pur dimostrare che in questi casi noi ci troviamo sul terreno più artistico della più vera e più sana musica rappresentativa nostra, su quel terreno fecondo in cui gl'italiani maestri del seicento ci hanno da condurre e che essi ci additano, come ce lo ebbe novellamente conquiso lo stesso Sebastiano Bach.

Ma i limiti del mio studio non mi consentono che rapidi cenni a questi fulgori, d'altronde ben visibili anche al viandante smarrito nel folto della macchia.

L'opera d'arte essa medesima è chiamata a dire il resto, a dire tutto e incomparabilmente meglio.

Con questo suo tentativo il Wolf-Ferrari intanto è riuscito a concretare un'opera originale, un'opera solida, che la critica potrà discutere, ma che dovrà essere ammirata come la bella promessa di un ingegno colto. Che se questo stile non dispiaccia a degli ascoltatori intelligenti e che abbian l'anima viva ai cimenti dell'arte, io ne inferirò che la musica è progredita da vero anche in Italia ed ha ancora, per nostra fortuna, dei cultori serii e devoti di cui possiamo vantarci.

Luigi Torchi.

LA LIRICA E L'ARTE MUSICA

NEI " PENSIERI " DI GIACOMO LEOPARDI (1)

I.

La parola « *immaginazione* », usata per lo più nei *Pensieri* a significare l'atto della fantasia evocatrice, vi designa tal volta, più propriamente, il fervor delle creazioni originali, che, « nella fanciullezza e nella giovinezza delle nazioni », suscita i vasti prodigi dei miti, delle favole, delle leggende (2). È la facoltà, questa, che di sè impronta le opere allora che tutto il popolo è artista: la creatrice del *meraviglioso*, materia all'epopea omerica (3), alla tragedia greca — che su le scene addusse « sventure e casi orribili, delitti atroci, caratteri unici, colpe e prodezze passanti come spaventose meteore dinanzi agli spettatori atterriti » (4) —, all' antica commedia — « fantasia satirica tutta piena d'invenzioni strane, di personaggi allegorici, di miracoli e di inverosimiglianze » (5) —, al poema di Dante (6).

Poesia d'imaginazione in questo senso — dice il Leopardi — non è possibile oggi: chi la tenta scopre lo sforzo o si smarrisce nella diligenza arida della ricerca. E reca gli esempî di lord Byron e del Monti; più veramente imaginoso ma faticosissimo il primo, men fervido l'altro e senza paragone meno originale, imitator quasi sempre « spesso anzi copista », se pur anche abilissimo nell'artificio *del*

(1) Dal libro, di recente pubblicazione: *L'Estetica nei " Pensieri " di Giacomo Leopardi* (cap. VI).

(2) Chi non ponga mente a questa distinzione corre rischio di veder ne' *Pensieri* contradizioni da per tutto.

(3) *Pensieri,* V, 214.

(4) V, 415, 416.

(5) V, 417.

(6) V, 214.

dissimulare (1). Oggi la fantasia non può trarre inspirazioni che dal sentimento (2).

Ma non oggi soltanto. — Nella mente del Recanatese il contrasto non è, come altri volle intendere, tra gli antichi e i moderni; sì in vece, più largamente, fra i tempi di civiltà originale e spontanea e i tempi di civiltà colta e corrotta; tant'è che il secolo d'Augusto è nei *Pensieri* agguagliato, per questo rispetto, all'età nostra, e il medio evo all'età d'Omero (3). Nè è esatto il dire che il poeta italiano negasse virtù di commuovere a tutta l'arte del passato. Se egli scrisse: « Poco ai tempi d' Omero valeva ed operava quello che negli uomini si chiama cuore », seppe anche all'autore dell'*Iliade* dar lode di « aver ricorso al sentimento » e di aver fatto della compassione « l'interesse finale » dell'opera sua; sì che « di tutti i poemi epici » — osservava — « il più antico è quanto all'insieme, allo scopo totale e non parziale, al tutto e non alle parti, all'intenzione primaria, non episodica addiettiva estrinseca, il più sentimentale anzi il solo sentimentale (4). Nè qualità di poeta d'affetto poteva il Leopardi disconoscere a Dante, pur da lui allogato fra gli artisti d'imaginazione (5).

L'osservazione sua è più profonda. Quando il meraviglioso è nella vita, e un divin mistero incombe per tutto, e nell'anima or rapita or turbata delle moltitudini passano rapidi i sogni, avvicendando — come nubi travolte in un ciel mutevole — improvvise ombre e splendori, la materia dell'arte si porge al poeta spontanea dalle imaginazioni e dalle credenze comuni. Aggiungete che gli affetti sono allora violenti ma poco durano; la vivacità delle sensazioni li trasmuta a ogni istante; la stessa veemenza con cui prorompono all'atto li consuma in breve ora (6); sì che l'arte, quand'anche prenda a rappresentarli, non può riceverne che un'inspirazione impetuosa sì ma fugace, più esteriore che intima, senza profonde rispondenze e senz'echi (7).

---

(1) V, 215, 411, 415.

(2) Loc. cit. Cfr. I, 243; IV, 195; VI, 347.

(3) V, 213-215.

(4) V, 214. (5) *Ivi.* (6) VII, 181, 183.

(7) L'osservazione è fatta dal Leopardi, per il dramma: " Secondo la natura di popoli e di tempi meno civili gli spettatori cercavano e i poeti si proponevano un effetto molto più forte ed energico ed *éclatant*, delle sen-

Ma la ragione rivelerà poi agli uomini se stessi e le cose; e l'incanto delle favole ne andrà distrutto. Ma il viver civile li avvezzerà a trattenere gli impeti della passione; e l'onda, forzata a ritrarsi, si torcerà in vortici e scaverà l'anima a dentro. Ma dalla disciplina delle sottili esperienze e delle indagini minute lo spirito trarrà l'attitudine a ripiegarsi in se stesso: e l'osservazione interiore diverrà presto un abito e un bisogno, un diletto insieme e un tormento. Noi vorremo esser fatti consapevoli di tutti i più fugaci moti dell'animo, e delle cagioni da cui ciascun di essi procede. E nell'ardore dell'investigazione — vigili, inquieti, ansiosi, febrili — noi giungeremo a tale da rivolgere in noi stessi persin gli istinti di guerra che ereditammo dalla specie.

Questa condizione di cose è oggi estrema: quali effetti ne derivano alla poesia? Ecco.

L'epica più non può risorgere (1); l'età de' miti è rivolta, e rievocarla non giova se non forse a rimpiangerla (2). — Nel dramma lo psicologismo à indotto una minuta cura d'esattezza e di verità, intesa a far sì che gli spettatori « ravvisino e contemplino i proprii affetti, le proprie passioni, i proprii casi riflessi nei personaggi quasi in un fedelissimo specchio » (3). Ma questa stessa forza che or pervade la scena e la rinnova, la distruggerà a breve andare. Esperienza diretta non ci è data che dell'anima nostra: l'analisi intima non può dunque esercitarsi dall'artista con piena efficacia se non sovra se stesso. Ora, ciò che in quell'indagine più lo attrae, ciò che più incita in lui la voluttà della ricerca, non è l'insieme de' caratteri che la sua conscienza à comuni con le altre, ma le singolarità che la fan dalle altre diversa. Scrutate stimolate sollecitate, queste singolarità si esaltano meravigliosamente. E il trasferirsi in altrui diviene così tanto più malagevole, quanto più per

---

sazioni molto più fiere, più energiche, più *prononcées*; delle impressioni molto più grandi, *ed al tempo stesso meno interiori e spirituali, più materiali ed estrinseche* „. V, 414.

(1) VII, 409.

(2) E il Leopardi la rimpianse in fatti in versi divini. Il lettore ricorderà certo il canto *Alla primavera o delle favole antiche*, e il mirabile commento fattone da B. Zumbini nei suoi *Studi leopardiani*.

(3) V, 414, 415.

la consuetudine dell'osservazione interiore avanza e prevale il sentimento dell'*Io*. Quale sorte può dunque essere serbata al dramma, se di tutti i modi della poesia esso è quello che richiede « la maggior trasformazione dell'autore in altri individui, la più intera rinuncia e il più intero spoglio dell'individualità sua »? (1).

Rimane che il poeta tragga dalla propria anima solitaria — che lo spettacolo delle morte illusioni fa più profonda (2), e più squisita lo studio sottile e continuo di se stessa, e più sensitiva il contrasto a cui si abbatte ad ogni ora — le vive imagini nuove (3). La li-

---

(1) VII, 309.

(2) III, 226: " Quando gli uomini sono conosciuti non è più possibile sentir niente per loro; ogni moto del cuore è languido e oltracciò s'estingue appena nato. Ma la natura e le cose inanimate sono sempre le stesse. Non parlano all'uomo come prima; la scienza e l'esperienza coprono la loro voce; ma pur nella solitudine, l'uomo stanco del mondo dopo un certo tempo può tornare in relazione con loro, benchè assai meno stretta e costante e sicura; può tornare in qualche modo fanciullo e rientrare in amicizia con esseri che non l'hanno offeso, che non hanno altra colpa se non di essere stati esaminati e sviscerati troppo minutamente, e che anche secondo la scienza hanno pur delle intenzioni e de' fini benefici verso lui. Ecco un certo risorgimento dell'immaginazione, che nasce dal dimenticare che l'uomo fa le piccolezze della natura, *conosciute da lui colla scienza*; laddove le piccolezze e le malvagità degli uomini, cioè de' suoi simili, non è quasi possibile che le dimentichi. Egli stesso, assai mutato da quel di prima, e *conosciuto da lui assai più intimamente di prima, egli stesso da cui non si può nè allontanare nè separare*, servirebbe a richiamargli l'idea della miseria, della vanità, della tristizia umana ".

(3) L'esaltazione dell'Io fa persin cara la disperazione. Bellissima la pagina in cui il Leopardi discorre della voluttà del dolore: " quel piacere che l'animo prova nel considerare e rappresentarsi, non solo vivamente, ma minutamente, intimamente e pienamente la sua disgrazia, i suoi mali; nell'esagerarli, anche, a se stesso, se può (che se può, certo lo fa); nel riconoscere o nel figurarsi, ma certo persuadersi e procurare con ogni sforzo di persuadersi fermamente, ch'essi sono eccessivi, senza fine, senza limiti, senza rimedio nè impedimento nè compenso nè consolazione veruna possibile, senza alcuna circostanza che gli alleggerisca; nel vedere insomma e sentire vivacemente che la sua sventura è propriamente immensa e perfetta e quanta può essere per tutte le parti, e precluso e ben serrato ogni adito o alla speranza o alla consolazione qualunque, in maniera che l'uomo resti propriamente solo colla sua intera sventura.

" L'uomo in tali pensieri ammira, anzi stupisce di se stesso, riguardandosi (o procurando di riguardarsi, con fare anche forza alla sua ragione e

rica: ecco la forma dell' arte che « perfettamente conviene all'età nostra ». « Espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo dell'animo » (1); « primogenita di tutte le forme » (2), « universale ed eterna » (3), se essa più non potrà apparire tra gli uomini, come un tempo, vestita a festa, e giocondarli « coi suoni della gioia e della forza » (4), attingerà materia d'inspirazione anche più larga, e più profonda insieme e più intensa, dal « pensiero dominante di questo secolo: dal sentimento dell'infelicità individuale » (5). E avrà voci varie e possenti, poi che « i piccoli quando parlano di sè diventano qualche cosa, *i grandi diventano maggiori di se stessi* » (6).

II.

E con la lirica, la musica.

La nostra civiltà — dice in più luoghi il Leopardi — è « tutta *spiritualizzata* ». Or non è forse la musica l'arte che più attiene allo spirito, quella a cui le cose esteriori pajono non aver comunicato se non ciò che nelle loro apparenze è più labile e vago; le forme più

---

imponendole espressamente silenzio, nella sua immaginazione) come per assolutamente straordinario, straordinario o come costante in sì gran calamità o semplicemente come capace di tanta sventura, di tanto dolore e tanto straordinariamente oppresso dal destino: o come abbastanza forte da potere pur vedere chiaramente, pienamente, vivamente e sentire profondamente tutta quanta la sua disgrazia „ (IV, 111-112).

(1) VII, 169.

(2) *Ivi*.

(3) VII, 409.

(4) VI, 348.

(5) V, 217.

(6) I, 120, 121. Anche in questo proposito si volle vedere non so qual consenso del Leopardi ai romantici. Ma per trovare esempi di poesia d'affetto intima forte squisita, e insuperata ancor oggi, bastava risalire ai lirici del dolce stil novo e al Petrarca. Al Petrarca sopra tutto, a cui il cantore di Silvia ebbe l'animo sempre. Quell'imitazione delle *Rime* che già il Mestica avvertiva " fine e sottile „ nei *Canti* (*Studi leopardiani; Giacomo Leopardi*) e che il Franceschi rivelò poi diligentissima col suo commento (Barbera, 1898), procedette da uno studio intimo e da un'acuta penetrazione delle ragioni dell'arte petrarchesca, di cui abondano anche nei *Pensieri* le prove (I, 108-109, 110, 170, 182, ecc.). Era romantico il Petrarca? Secondo certi critici, che al romanticismo assegnano termini larghi come " la misericordia di Dio „, parrebbe.

lievi e più tenui: la volubilità delle fiamme, il tremolìo delle luci, il mistero dei riflessi e dell'ombre? La Ragione — soggiunge il Leopardi — ci vieta le illusioni e la fede; ma il senso dell'infinito e la vaghezza del sogno agitano ancora l'inquieta anima moderna: ora il fascino di quest'occulto non si accoglie forse nei suoni? E se, come pure è detto ne' *Pensieri*, il maggior pregio delle arti è nella più intensa e squisita significazione degli affetti (1), quale fra esse potrebbe contrastare alla musica il primo luogo? La parola importa sempre un atto di riflessione: anche quando par *rappresentare* con più immediata vivezza, *definisce*. Ora v' ànno modi del sentimento così delicati e sottili che non si possono determinare senza distruggerli: l'armonia li riflette. E v'ànno delirî che il linguaggio non può tradurre senza risolversi nell' onomatopeja o nel grido (2): di quest'ardore, che strugge fin la lirica, s'alimenta la melodia.

Non dell'amore, che fu da molti notato (3), ma dell'attitudine del Leopardi alla musica vorrei accennare una prova: vorrei, cioè, che i critici, che fin qui attesero soltanto alle rappresentazioni e alle imagini, osservassero ciò che di conforme ai modi di quell'arte è nel ritmo della poesia leopardiana, la quale si scioglie di grado in grado dalle forme simmetriche e chiuse fino a raggiungere nell'ultima maniera una volubilità e una pieghevolezza obedienti a tutte le mutazioni del sentimento, che a punto richiamano al pensiero il libero ondeggiar d'una melodia. Anche nella lirica il ritmo dev'essere creato dall'intimo, atteggiarsi ad ora ad ora diverso secondo il variare dell'inspirazione: come la frase. Agli adoratori, vecchi e giovani, delle forme fisse sarebbe bene che un démone consigliasse come a Socrate: « *Coltivate musica* ». S'intende: non la musica delle contraddanze e delle marcie.

Quanto il Leopardi si adoperasse a penetrare le ragioni intime di quest'arte è fatto ora palese dai *Pensieri*. Ne' quàli tuttavia il filosofo prevale al poeta; aduna questioni, e risponde: sottile sempre, nuovo spesso, divinatore più d'una volta.

---

(1) IV, 193.

(2) I, 248.

(3) Ricordo il Cesareo (*Vita di Giacomo Leopardi*), il De Roberto (*Leopardi*) e il Graf (" Leopardi e la musica ", nei Saggi " *Foscolo, Manzoni e Leopardi* ").

***

Da che procede la particolar bellezza della musica? Da ciò, che la materia di cui essa si vale è già di per sè atta a produrre il piacere.

« Qu'est-ce que la gamme? » — chiede oggi il Combarieu. — « C'est un système qui repose en partie sur les lois objectives du son et en partie sur les conventions. Il est à la fois indépendant de nous, puisque les intervalles des sons se trouvent fixés par des lois semblables, et il est conventionnel puisque, dans cette suite indéterminée d'intervalles que nous offre la nature, nous en avons pris un certain nombre à l'exclusion des autres et les avons disposées d'une certaine manière que nous jugeons conforme aux aptitudes de notre oreille et à notre goût. La gamme n'est donc pas une sorte d'organisme fourni per l'expérience; elle repose sur un choix: à ce titre *elle est une création du sens esthétique* » (1). Più acuto, il Leopardi a ricercare la ragion prima del fascino musicale risale oltre la gamma: al suono.

« L'immaginazione » — egli dice — « è visibilmente sottoposta a mille cause totalmente fisiche, che la commuovono e scuotono, o l'assopiscono e intorpidiscono, la sollevano o la deprimono, l'eccitano o l'agghiacciano » (2). Il suono è a punto una di queste cause. Come la luce, esso « ci diletta per natura. Al primo istante esso basta ad aprire e scuotere l'animo umano » (3). « Quelli che immaginarono una musica di colori e uno strumento che dilettasse l'occhio colla loro armonia istantanea e successiva, coll'armonica loro combinazione e variazione, ecc. (4), non osservarono che la grande influenza dell'armonia musicale sull'anima non è propria dell'armonia in modo, *che essenzialmente non derivi dal suono o dal canto isolatamente con-*

(1) Combarieu: *Les rapports de la musique et de la poésie* (Première partie: " Le langage musical ").

(2) V, 357.

(3) III, 450.

(4) Il tentativo fu ripetuto ai nostri giorni. Ricordo il libro di L. Favre, *La musique des couleurs*, da me esaminato in questa Rivista, fasc. IV, anno VII (pag. 878).

siderato; anzi, considerando la pura natura di essa influenza, essa spetta più, o più necessariamente, al suono o al canto che all'armonia o melodia; giacchè il *suono produce* (benchè per breve tempo) sull'animo qualch' effetto proprio della musica, *ancorchè separato dall'armonia;* non così questa, divisa da quello, o applicata a suoni o voci che per natura non abbiano alcuna relazione ed influenza musicale sull'udito umano; *come il suono di una tavola o di più tavole, il quale, ancorchè fosse modulato e distinto perfettamente ne' tuoni ed applicato alla più bella melodia, non sarebbe mai musica per nessuno* » (1). — « Non v'ha così misera melodia che perfettamente eseguita da un istrumento o da una voce gratissima non diletti assaissimo; nè v'ha, per lo contrario, così bella melodia ch'eseguita, per esempio, con bacchette su d'una tavola, o su di più tavole che rispondano a' diversi tuoni, o in qualsivoglia istrumento o voce ingratissima o niente grata, rechi quasi diletto alcuno, e ciò quando anche ella sia eseguita perfettamente rispetto a se stessa. E ben gli uomini si sono potuti accorgere delle suenunciate verità in questi ultimi tempi, ne' quali, per quello che se n'è detto, la sorprendente voce della Catalani ha rinnovato quasi negli uditori i miracolosi effetti della musica antica. Certo questi effetti non nascevano nè principalmente nè essenzialmente nè quasi in parte alcuna dalle melodie. Le quali, oltre che da mille altri potevano esser cantate, si sa poi ch'erano delle più triviali ed insipide. Tutto il diletto era dunque originato dalla voce della cantante, cioè dalle qualità d'essa voce che piacciono natural-

---

(1) III, 346. Cfr.: 450. Più specialmente per il suono della voce umana il Leopardi osserva: " Sogliono molto lodarsi le voci che *si accostano*, e questo è uno dei principali anzi necessari pregi di un vero buon cantore. Or questa proprietà che non si sa nemmeno esprimere, nè in che cosa consista, è tutta propria della sola voce, e indipendente affatto dall'armonia, le cui qualità si sanno bene e matematicamente definire ed esprimere e distinguere " (III, 352, 383. Cfr.: IV, 10, e V, 378 e seg.). In tutti questi luoghi, e più specialmente poi a pag. 378 e seg. del volume V, è sempre ripetuta l'osservazione che il diletto che nasce dal puro suono non appartiene ancora al bello. Secondo la teorica leopardiana che pone il fatto estetico nell'imagine, ciò è esattissimo; il suono per sè non è che sensazione; l'imagine musicale non nasce che dalla successione o dall'intreccio dei suoni. Fin che manca l'imagine siamo nei termini " del piacevole o del dispiacevole ", non dell'estetica.

mente agli orecchi umani, tutte indipendenti dalla convenienza: straordinaria dolcezza, flessibilità, rapidità, estensione, ecc., *voce canora*, *sonora*, *chiara*, *pura*, *penetrante*, *oscillante*, *tintinnante*, simile alle corde o ad altro istrumento musicale artefatto, ecc. ecc. » — « Con queste osservazioni non farà maraviglia che i barbari e anche gli animali sieno tanto dilettati dalla nostra musica, benchè non assuefatti alle nostre melodie, e quindi non capaci di conoscere nè di sentire quello che noi chiamiamo il bello musicale. Non sono le melodie in sè, nè la loro novità, che producono in essi il diletto: sono gl'instrumenti e le voci » (1).

Insomma, « il suono è la *materia* della musica, come i colori della pittura, i marmi della scultura » (2). Se non che questa materia è diversa dalle altre per ciò, che anche greggia, innanzi che l'artista prenda ad elaborarla, essa è tale che « *ci elettrizza e ci scuote al primo tocco. Questo è quello che la musica ha di speciale sovra le altre arti* » (3).

Certo, sì fatto potere « d'esaltar l'anima » appartiene anche ad al-

---

(1) V, 379. Aggiunge: " Osservisi che generalmente fa negli uomini molto maggiore effetto la musica vocale che l'istrumentale, la voce di una donna in un uomo che quella di un uomo, e nella donna viceversa; la voce di basso fa forse nella donna maggior effetto che quella di tenore o contralto, e nell'uomo al contrario, ecc. Così dei diversi istrumenti, quello fa in generale maggior effetto, produce maggior piacere, ecc.; questo meno. Tutto ciò in parità di circostanze, e trattandosi, per esempio, d'una medesima melodia " (*Ivi*, 380).

E riconfermando la teorica generale, commenta: " Or tali differenze *non hanno a far nulla colla convenienza*, nulla col bello proprio, sono indipendenti dalla qualità delle melodie, che sole spettano nella musica al discorso del bello; appartengono alle qualità sole dei suoni, ecc.; sono della stessa categoria che le differenze degli odori e sapori, ecc., che niuno s'avvisò di chiamar belli nè brutti, bensì più o meno piacevoli o dispiacevoli ".

Anche dice: " L'effetto *naturale* e *generico* della musica su noi non deriva dall'armonia, ma dal *suono* ". La parola armonia è qui usata in senso improprio a significare così l'intreccio come anche la successione (che non è armonia ma melodia) dei suoni nel lavoro dell'artista. Il Leopardi non si conosceva di tecnica musicale; da ciò l'incertezza e l'inesat tezza, talvolta, del suo linguaggio. Lascio ai pedanti la cura e la piccola gloria di notare i molti errori.

(2) 262.

(3) I, loc. cit.

cuni odori e sapori (1) e ai colori « vivi e puri » (2). Ma di odori e sapori, *perchè non atti a mutarsi in espressioni*, non vien formata la tecnica di alcun'arte. Nè di colori vivi e puri soltanto si compone la pittura, nella quale del resto il mezzo ritrae il suo maggior valore dalle significazioni cui è vòlto. La musica invece s'intesse di una sostanza *in sè preziosa*; la sua luce è un fulgore d'innumerevoli scintille, vivide tutte.

Se non che anche le sensazioni più dilettose perdono delle lor qualità se ripetute uguali; al piacere prodotto dai suoni sottentrerebbero dunque la fatica e la noja, se l'arte non soccorresse. Essa rende a punto, per così dire, infinito quel diletto, variandone di continuo i modi; ne trattiene nell'animo a lungo la dolcezza; l'avviva quando accenna a languire; lo « trae di meta in meta » in una perenne seduzione d'attese che, appagate un istante, risorgono, tra nuovi inganni, più acute; lo eccita lo stimola nell'aspettazion d'un riposo intravveduto, deluso, ripromesso; lo accresce lo estende lo moltiplica in un'inesausta dovizia di forme, mercè gli allettamenti, gli artifici, i prestigi della melodia, del ritmo, dell'armonia, della stromentazione, del canto (3).

Per ciò la musica è di tutte le arti quella che più strettamente dipende dalla sensazione; nel che (come in altri aspetti, del resto) non à riscontro se non forse nell'architettura.

Donde due conseguenze.

La prima è questa. Nella pittura, nella scultura, nella poesia il linguaggio dell'artefice è atteggiato dalle cose esteriori cui di continuo si richiama; ora, come queste, pur nell'infinita varietà dei particolari, rispondono quanto ai caratteri essenziali a certe forme in tutti i luoghi e in ogni tempo costanti, così la diversità del sentire tra l'una e l'altra età e fra l'un popolo e l'altro si trovano essere in tali arti per così dir temperate da certe vaghe norme di somiglianze comuni. Nella musica in vece e nell'architettura avviene il contrario, poi che ivi la sensazione è unica norma a sè stessa. Esse dunque soltanto possono rivelare compiutamente ciò che nell'indole

(1) III, 347; V, 356-358, 381.
(2) I, 262; III, 299.
(3) III, 367, 409, 460; V, 379.

d'una civiltà o d'una razza è più intimo, originale, profondo (1). La stessa osservazione sarà ripetuta, quanto all'architettura, dal Taine, quanto alla musica dal Wagner. « Plus on regarde les œuvres de l'architecture, plus on les trouve propres à exprimer l'esprit le plus général d'une époque » (2). « Nella musica l'indole nazionale potrà manifestarsi in forme di tanto più significativa bellezza, quanto il carattere di quest'arte si esprime più tosto mediante sensazioni generali che non mediante sentimenti speciali » (3).

Per altra parte, ecco. I nostri giudizi son formati dalle assuefazioni. Ora di queste, alcune sono tutte proprie alla pratica dell'arte, altre — le più — sono all'arte estranee: conformi, in parte grandissima, le ultime, perchè quanto al loro oggetto le esperienze degli uomini non differiscono sostanzialmente l'una dall'altra; varie in sommo grado le prime, quanto diversi (spesso anzi discordi) sono i modi d'una educazione tutta singolare. Or bene, in quelle arti che sogliono chiamarsi (benchè impropriamente) *imitative*, in quelle cioè nelle quali l'espressione del fantasma si raggiunge mediante la figurazione di oggetti noti, le assuefazioni indotte dall'esperienza comune ànno forza grandissima: converrà, sì, correggerle avvalorarle avvivarle, ricondurle dall'astratto al concreto e dall'indeterminato al particolare (e tale è il còmpito dell'educazione estetica) ma prescinderne al tutto non è possibile in alcun modo. Nelle altre in vece — nella musica sopra tutto — esse si restringono a poche idee (tenacissime per altro) di rapporti, di proporzioni, di convenienze: non procedono oltre. Con altre parole, l'esperienza *anteriore all'arte* è larghissima (se bene spesso anche fallace) quanto a quella che sarà la materia della scultura, della pittura, della poesia; è, quanto alla materia dell'architettura e della musica, fievole e scarsa. Qui veramente l'educazione (cioè l'*assuefazione particolare*) è tutto: ove manchi, ogni certezza di giudizio vien meno: « Il volgo, la gente rozza e non assuefatta a udir musiche, e, proporzionatamente, gli uomini non in-

(1) III, 418, 419. Forse l'inspirazione di questo pensiero è da cercare nelle *Lettres sur la musique française*, del Rousseau e nell'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* (pag. 320 e seg.) del Condillac.

(2) Taine, *Voyage en Italie*, II volume, pag. 105.

(3) Wagner, *Opera e Dramma*, I parte, III.

tendenti di quest'arte, in udir nuove armonie sono dilettati da' soli suoni, ma non già dall'armonia o melodia in quanto armonia e melodia, *perocch'essi non la ravvisano.* E però piacciono soprattutto, o *più universalmente*, le melodie chiamate popolari, cioè conformi particolarmente o generalmente alle assuefazioni particolari o all'assuefazione generale del comune degli uditori in fatto di melodie, ecc. *Le armonie o melodie affatto nuove ordinariamente non piacciono che agl'intendenti.* E questi medesimi provano a primissima giunta un senso di discordanza, che però presto svanisce, e ch'essi immediatamente ravvisano per illusorio; ma si può dir che ogni assoluta novità in fatto di musica contiene e quasi consiste in un'apparenza di stuonazione. Altre armonie e melodie che non inchiudono quest'apparenza, o non molto viva, e contuttociò si considerano come nuove, non sono nuove se non in quanto ad una non usitata combinazione delle diverse parti di quelle convenienze musicali che l'assuefazione generale o particolare ci fa riguardar come convenienze. E queste combinazioni quanto meno si accostàno a quello che di sopra ho spiegato per popolare, tanto più piacciono agl'intendenti e meno al popolo » (1). — « Le melodie musicali non dilettano il non intendente se non in quanto la successione o successiva collegazione de' tuoni in esse è tale che il nostro orecchio vi sia assuefatto; cioè in quanto esse melodie o sono del tutto popolari, sicchè il popolo, udendone il principio, ne indovina il mezzo e il fine e tutto l'andamento, o s'accostano al popolare, o hanno alcuna parte popolare o che al popolare si accosti. Nè altro è nelle melodie musicali il popolare, se non se una successione di tuoni alla quale gli orecchi del popolo, o degli uditori generalmente, siano per qualche modo assuefatti » (2).

Sicchè rispetto alle composizioni di quest'arte la condizion degli indotti può paragonarsi — dice il Leopardi — « salvo però la proporzione », a quella dei « barbari »: « niun diletto ne provano se non quello per così dire estrinseco e che nasce dalla qualità della musica diversa e indipendente dall'armonia de' tuoni nella successione » (3). Del resto, « si vuol notare che nello stesso popolo l'as-

(1) III, 418.

(2) V, 247.

(3) V, 259. Anche qui l'espressione è impropria. Si nota per i pedanti sopra detti.

suefazione in fatto di melodie (come anche di armonie) non è sempre αὐτόματος (1) ma bene spesso in lui prodotta dall'arte. Perocchè a forza di udir musiche e cantilene composte per arte (il che a tutti più o meno accade), anche i non intendenti, anzi affatto ignari della scienza musicale, *assuefanno l'orecchio* a quelle successioni di tuoni che naturalmente essi non avrebbero nè conosciute nè giudicate per armoniose (o ch'elle sieno inventate di pianta dagli uomini dell'arte o da loro fabbricate sulle melodie popolari, e di là originate), *in virtù della quale assuefazione*, essi giungono a poco a poco, e senza avvedersi del loro progresso, a trovare armoniose tali successioni, a sentirvi una melodia, e quindi a provarvi un diletto sempre maggiore, e a formarsi circa le melodie una più capace, più varia, più estesa facoltà di giudicare, *la qual facoltà, che in altri arriva a maggiore in altri a minor grado, è poi per essi cagione del diletto che provano nell' udir musiche*; giudizio e diletto determinato, dettato e cagionato, non già dalla natura primitiva e universale, *ma dall'assuefazione accidentale e varia secondo i tempi, i luoghi e le nazioni* » (2). — « Nel detto modo si formano i mezzi-intendenti, più o meno capaci di giudicare e quindi di provar diletto nelle composizioni musicali, *cioè che più o meno hanno udito e riflettuto in questo genere e postovi attenzione* (3). — « Or dunque molte che si chiamano melodie popolari hanno il loro fondamento nell' assuefazione de' mezzi-intendenti, o del popolo in quanto assuefatto a udir musiche. E delle composizioni successive di note, altre riescono melodie a tutti gli orecchi, altre a quelli di chiunque è pure un poco intendente (cioè assuefatto), altre ai mezzi-intendenti più avanzati, *altre ai soli veri e perfetti intendenti*, ed altre a questi più a quelli meno, o viceversa » (4).

E il Leopardi conclude: « In certo modo l'idea del bello e del brutto nella pittura e nella scultura è già determinata in ciascheduno *prima dell'assuefazione* particolare. Non così invece nella architettura e nella musica » (5); le quali sono, dunque, le più aristocratiche delle arti.

(1) Di proprio impulso.
(2) V, 259, 260.
(3) V, 261.
(4) V, 261.
(5) V, 260.

*
* *

Ma perchè poi la musica, pur così legata alle sensazioni, si rivela a noi come il linguaggio stesso dell'anima? Le ragioni che intorno a ciò occorrono ne' *Pensieri* sono molte: sottilissime tutte.

Musicale è la lingua istintiva del sentimento: il grido informa di sè le prime espressioni verbali; ancor oggi la voce ritrae varietà di accenti infinita dalle mutevoli condizioni dell'animo — « *certe passioni naturalmente e universalmente amano certi tali tuoni e certi tali passaggi da un tal tuono a un tal altro* » (1) —; nei momenti di commozione estrema, nella violenta concitazion dell' affetto, il grido, lungo tempo obliato, risorge (2). L'osservazione non era nuova: ricorre nelle prefazioni all'*Euridice* e alle *Nuove Musiche* del Peri e del Caccini che ad essa informarono il « moderno stile rappresentativo »; in tempi più vicini al Leopardi, il Mitford, lo Steele, il Walker avevano anche cercato di determinare, assai bizzarramente a dir vero, le leggi musicali della parola (3). Il poeta italiano non ebbe, penso, notizia di questi lavori. Nè egli potè leggere il frammento di Gian Giacomo Rousseau: « Du principe de la mélodie ou réponse aux erreurs sur la musique » tuttavia inedito (4). Ricordò forse le parole dell'*Essai sur l'origine des langues*? Parrebbe. « La colère arrache des cris menaçants que la langue et le palais articulent; mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glotte qui la modifie; seulement les accents en sont plus fréquents ou plus rares, les inflexions plus ou moins aiguës selon le sentiment qui s'y joint. Il n'y eut d'abord d'autre musique que la mélodie et d'autre mélodie que les sons variés du mot » (5). A ogni modo, a questa affermazione recherà poi certezza di prove l'indagine scientifica dello

---

(1) V, 261.

(2) I, 248.

(3) Mitford, *Saggio dell'armonia della lingua.* — Steele, *Per la determinazione della melodia e della misura delle parole.* — Walker, *La melodia del discorso.*

(4) È recato dal Jansen nel suo studio sul " Rousseau musicista ".

(5) Ch. XII. È, esattamente, l' opinione del Leopardi: " La qual cosa " (cioè la rispondenza degli accenti alle passioni) " fu l'origine delle melodie ". V, 261, 262.

Spencer (1); e da essa ancora muoverà Riccardo Wagner alla sua estetica della rinnovata tragedia. « La lingua dei suoni è il principio e il fine della lingua delle parole. Essa è l'espressione involontaria del sentimento. Rappresentiamoci il linguaggio ridotto alle vocali: la vicenda in esso degli accenti, secondo l'alternarsi vario delle passioni or dolorose or gioconde, ci darà imagine della favella primitiva degli uomini, signoreggiata dal senso: informe melodia ritmica, che ebbe dal gesto la significazione e la misura » (2).

La musica pare in somma aver recato alla sua espressione più intensa — svolgendone poi nuovi modi e libere forme — quella che è la propria impronta della commozione nel linguaggio: l'accento.

Ma osservate. Nel mezzo di cui si vale la poesia — nella parola in somma — è sempre commisto al fantastico un contenuto intellettuale (3); e, d'altro canto, nei segni delle arti figurative gli stati dell'animo non possono rappresentarsi se non per ciò che ne appare al di fuori. Qui l'evocazione del sentimento è, dunque, o in tutto o in parte indiretta; più veramente suggerita che non imposta; non suscitata in un sùbito ma determinata per alcuni atti, siano pur semplici, d'induzione; nè per quanto rapidamente essa segua, la consapevolezza del modo con cui è ottenuta ci può esser tolta del tutto. Quella in vece prodotta dall'arte musica ci si offre immediata, perchè le associazioni che essa desta, legate a un'esperienza *non particolare di oggetti che si presentano definiti al pensiero,* ma generali e di origine profonda e remota oltre la vita del singolo, si svolgono nell'inconscio della psiche. Ecco perchè la Staël potè scrivere: « De tous les beaux arts (la musique) c'est celui qui agit plus immédiatement sur l'âme. Les autres *la dirigent vers telle ou telle idée*, celui-là seul s'adresse à la source intime de l'existence, et change en entier la disposition intérieure ». Il Leopardi commenta: « *La musica non*

(1) *Saggi di morale, di scienza e di estetica:* " Origine e còmpito della musica ". — *Psicologia,* II: " Sentimenti estetici ". — *Fatti e commenti:* " L'evoluzione della musica ".

(2) *Opera e Dramma,* II parte, VI.

(3) L'osservazione sarà poi fatta anche dal Wagner: " La significazione d'un grido di gioia o d'angoscia, di voluttà o di dolore si rivela immediata senza che *i concetti* s'inframmettano a commentarla o a spiegarla " (*Opera e Dramma,* II, 155).

esprime che lo stesso sentimento in persona ch'ella trae da se stessa e non dalla natura » (1). Più conciso, Aristotele aveva definito la musica « imagine dell'anima uguale al suo oggetto » (2). Più profondo, dirà il Wagner: « La musica risveglia in noi l'idea *più universale del sentimento in se stesso oscuro* » (3).

Ma se l'espressione musicale à un'immediata chiarezza per tutto ciò che, in un grado senza paragone meno intenso, già s'adombra nell'accento della parola commossa, rimane quanto al resto indeterminata. I profondi sentimenti, le segrete agitazioni, gli intimi fremiti della nostra fibra sensitiva, la concitazione e la depressione, l'abbandono e lo slancio, le vibrazioni in somma — come dirà poi l'Helmoltz — che àn comuni gli effetti, ecco il soggetto della musica: ciò che ciascuna passione à di proprio e di singolare *ne' suoi motivi*, le qualità e i caratteri di cui s'impronta nelle mutevoli contingenze del reale, son da essa esclusi. « *Il vago del sentimento che sfugge al significato definito delle altre arti* » osserva il Leopardi. E aggiunge: « L'architettura per questo lato si accosta alla musica, ma non può avere tanta subitaneità ed immediatezza ». Non si potrebbe dire più esatto (4).

Le altre osservazioni che si ricollegano a questo argomento, procedono dalle indagini intorno alle idee dell'infinito e della materia.

L'infinito — dice in più luoghi il Leopardi — è un simbolo del pensiero metafisico: un'astrazione vana. Dove l'esperienza nostra non trova limiti, ivi un inganno di folle orgoglio ci conduce ad affermare che il limite non esiste (5). Ma in verità « nè pur l'immaginativa è

---

(1) I, 190, 191. Qui la parola *natura* significa l'insieme delle *cose esteriori*.

(2) *Politica*, VIII, V.

(3) R. Wagner, *Beethoven*. Il Wagner raccoglie in questa frase il molto (il troppo, forse) dello Schopenhauer, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, I, 309-310, 312; II, 417, 514. Cfr. anche il bellissimo studio di E. Zoccoli, *L'estetica di Arturo Schopenhauer*, parte II, cap. V.

(4) Per tal modo, il Leopardi è venuto distinguendo nell'arte musicale due generi (a cui corrispondono due ordini di piacere): quello che crea pure composizioni di suoni svolgendo il diletto che è già nella sensazione semplice (vedi a dietro, pag. 746) e quella che si giova di proposito dei suoni come mezzo d'espressione. La distinzione è in più luoghi. Vedi per un esempio: III, 298.

(5) VII, 108, 109; 239.

capace dell'infinito o di concepire infinitamente, *sì solo dell'indefinito e di concepire indefinitamente.* L'anima non vedendo i confini riceve l'impressione d'una specie d'infinità, *e confonde l'indefinito con l'infinito* » (1).

Se dunque l'idea dell'infinito à origine da percezioni dell'*indeterminato*, tutte le volte che queste occorrano ai sensi anche quel concetto si offrirà allo spirito necessariamente. Or l'indefinito è — vedemmo — nel linguaggio della musica; è, anzi, già fin nell'elemento primo di quest'arte — nel suono, cui non si lega alcuna significazione di cose reali circoscritte. « Quegli oggetti che agiscono sull'immaginazione e la risvegliano per mezzo del senso della vista, *lo fanno eccitando certe idee apposite, legate a quei tali oggetti o per la lor propria forma, o per le rimembranze ch'essi destano nella memoria,* o per immagini adeguate e analoghe in qualunque modo a quella tal vista, ecc. *Niente di ciò accade nel suono semplicemente considerato* » (2).

Aggiungete che infinito, perchè indeterminato a punto, ci appare anche sempre tutto ciò che è innumerevole o sommamente molteplice, tutto ciò che suscita nell'animo « una folla d'imagini ch'esso vorrebbe interamente abbracciare e distintamente comprendere, e non può » (3). Ora, come la vastità e la vaghezza, così la molteplicità delle sensazioni è, più che di qualunque altra arte, effetto proprio della musica. Le forme sonore si svolgono nel tempo: i modi della melodia e dell'armonia si trasmutano e dileguano nell'attimo stesso in cui ci esaltano. Ci trema ancora nell'intimo la dolcezza di quell'accordo — è già vanito; il desiderio in vano richiama quella frase che poc'anzi ci commosse — è già lontana: altre forme sorgono,

---

(1) II, 11. Anche lo Spencer ricondurrà l'idea dell'infinito a un'associazione di percezioni dell'indeterminato: *Psicologia*, vol. II, Sintesi speciale; *Primi principii*, cap. III. Per i fonti di questo pensiero leopardiano, vedi CONDILLAC, *Traité des systèmes*, II[e] partie, chap. VIII; *Art de penser*, 1[re] partie, ch. XII, e il libro su la *Natura* del ROBINET, pag. 100 e seg.

(2) V, 356-357. Vedi capitolo II.

(3) In più luoghi: I, 11 e 12; III, 346 e 390. Come dalla molteplicità si formi l'ampiezza — e l'infinito quindi — della sensazione è variamente spiegato dal Leopardi: I, 277; III, 155 e seg.; 345, 346, 349, 390; IV, 22, 26, 130; VII, 240.

accennano, si dispiegano, si dissolvono, si ricompongono: e, incessantemente, gli intrecci dei suoni, la volubile ricchezza dei ritmi, gli improvvisi passaggi della modulazione ci avvolgono e ci travolgono in un turbine « di sensazioni svariate, rapide, perennemente mutevoli, innumerabili », in cui ogni concetto del limite si smarrisce al pensiero (1).

Ancora. L'idea della materia — il Leopardi soggiunge — è in noi formata dalle imagini dei sensi (2); e in essa, naturalmente, prevalgono i ricordi di quelle sensazioni che più frequenti occorrono nella esperienza della specie e dei singoli — le impressioni della forma e della resistenza (3). Ogni cosa che non à contorni definiti, e anche più tutto ciò che è *invisibile e impalpabile*, desta in noi l'illusione dell'*immateriale*. Ecco perchè i suoni ci sembrano « tener quasi dello spirito », come quelli « *che sono impercettibili alla vista e al tatto, i sensi più materiali dell'uomo* » (4).

Tali le ragioni per cui la musica — l'arte per eccellenza delle sensazioni — è anche l'arte del sentimento, dell'infinito, dell'ideale, del sogno.

Tutto ciò è vero? Altri veda. Era allora — ed è pur oggi, in molta parte — nuovo.

De' musici contemporanei al Leopardi non è ricordato nei *Pensieri* che Gioacchino Rossini « le cui melodie o sono totalmente popolari e rubate, per così dire, alle bocche del popolo; o, più di quelle degli altri compositori, si accostano a quelle successioni di tuoni che il popolo generalmente conosce ed alle quali esso è assuefatto, cioè al popolare; o hanno più parti popolari o simili — ovvero più

(1) III, 364 e 367. — Questo stato dell'animo è poeticamente e musicalmente ritratto dal Wagner nel monologo di Hans Sachs ne' *Maestri Cantori*, là dove il poeta calzolaio rievoca il canto di Walter.

(2) VII, 138. Per i fonti vedi CONDILLAC, *Art de raisonner*, 1e partie, ch. III; *Art de penser*, 1e partie, sec. V, pag. 219; *Traité des systèmes*, pagina 219; MAUPERTUIS, *Réflexions sur le langage*.

(3) Cfr. SPENCER, *Psicol.*, II, cap. XVII.

(4) III, 311.

simili che dagli altri compositori non s'usa — al popolare; e per ciò riescono universalmente grate » (1). Se non che il modo seguìto dal Pesarese nel riaccostar la musica alle forme native, parve al Leopardi « forse cattivo » (2). Il forse, veramente, era di troppo: in quegli anni a punto le opere rossiniane passavano — come altra volta dissi — nel baccanale della decadenza italiana simili alle ninfe allegoriche del Trionfo medicèo, gettando a piene mani, con prodigalità spensierata, alla moltitudine acclamante, ori ed orpelli: più veramente orpelli che ori. E il dubbio, in fatti, si muta poco oltre in affermazione, là dove si osserva che le melodie popolari non sono più tali oggi da potersene pregiare l'artista (3). Ma non era anche più falsa l'arte del melodramma academico? La musica, come la società, s'era corrotta « per soverchia vaghezza delle ambiziose sue creazioni e invenzioni »; « per non aver creduto più che a se stessa » (4). Chi in fatti poteva scorgere ancora nelle arteficiate composizioni dei dotti la rispondenza del sentimento all'espressione? E pure tal rispondenza era stata un giorno schietta viva immediata nei canti originali della nostra gente (5); quando il ritmo e la parola, la melodia e il verso sorgevano dall'anima del popolo nell'impeto di una unica inspirazione concorde, colorati dall'interna vampa del sentimento comune. Conveniva risalire a quelle creazioni ingenue e freschissime; chiedere ad esse i modi e l'esempio. Ma ormai gli artisti non volevano e non sapevano. « Nol sanno », — nota il Leopardi — « perchè privi essi medesimi d' inspirazione veramente sublime e divina, e di sentimenti forti e profondi nel comporre in qualsisia genere, non possono nè scegliere nè usar lo scelto in modo da produr negli uditori queste siffatte sensazioni ch'essi mai non provarono nè proveranno. *Nol vogliono, perchè, appunto non conoscendo tali sensazioni, nulla o ben poco le stimano, nè altro fine si propongono che il diletto superficiale e il grattar gli orecchi, al che di gran lunga pospongono le grandi e nobili e forti emozioni, di cui*

(1) V, 247.
(2) V, 257.
(3) 258.
(4) V, 256.
(5) V, 261, 262.

mai non fecero esperimento » (1). E il Leopardi soggiunge: « Che meraviglia? *Quando gli antichi musici erano i poeti*, quegli stessi che per la sublimità de' concetti, per la eleganza e grandezza dello spirito brillano nelle carte che di loro ci rimangono, o perdute queste coi ritmi da loro inventati e applicàtivi, vivono immortali i loro nomi nella memoria degli uomini? » (2).

« *La separazione della musica dalla poesia e della persona di musico da quella di poeta, attributi anticamente e secondo la primitiva natura di tali arti indivisi e indivisibili* » (3): ecco la ragion profonda del decadimento. L'impeto della poesia dovrebbe pervadere la musica, come il vento investe una foresta facendola tutta vibrare agli ondeggiamenti del suo ritmo possente. Dimentica in vece della parola, l'arte dei suoni s'era mutata in trastullo, restringendosi — proprio là dove la pieghevolezza del linguaggio musicale era più necessaria — a un'unica forma: l'*aria*. Forma monotona, serva di assurde regole, fattizia, contraria alle ragioni dell'inspirazione, se anche — per la corrotta nostra assuefazione — gradita.

« Il subito passaggio dal grave, serio, lento, malinconico, passionato, raccolto e, come si dice, dall'adagio (s'io non m'inganno) all'allegro, all'accelerato, al dissipato, all'*étourdi*, ecc. ecc., tanto usitato nella nostra musica, anzi proprio di quasi tutte le nostre arie, non solo non ha fondamento alcuno nella natura, ma anzi è generalmente contrarissimo alla natura, nella quale niente v'ha di subitaneo, e molto manco il passaggio da' contrarii ne' contrarii. Oltre che, astraendo pure dal subitaneo, l'allegro nuoce al passionato, spegne o raffredda la passione negli animi degli uditori, contrasta bruttamente con quello che precedette; l'effetto dell'una parte della melodia nuoce, contrasta, distrugge quello dell'altra; è inverisimile che un malinconico parli in tuono allegro, un passionato in tuono dissipato, e si abbandoni al gaio, allo scherzevole, all'*insouciant*, al pazzeggiare, ecc. ecc. » (4).

Per altra parte, da che alle mani de' rétori il dramma s'era mu-

---

(1) V, 258.
(2) V, 258.
(3) V, 259.
(4) V, 342, 343.

tato in un'esercitazione verbale, che ancor rimaneva dell'antica bellezza? Tacevano i canti; e dileguavano gli spiriti stessi della tragedia. Non era essa sôrta dal coro ditirambico, tra il tumulto dell'orgia mistica, suscitando danze e melòdi nella delirante ebrezza del dio? Nel miracolo scenico, complesso di tutti i ritmi delle arti musiche, « il vago e l'indefinito » della favola poetica si diffondevano dalla lirica corale, come dall'ardor d'un rogo la luce. Nelle imagini e nei ritmi dell'orchestra la visione della scena si continuava, fatta di esteriore intima, più profonda insieme e più vasta. « La moltitudine infinita si esprimeva in versi lirici accompagnati dalla musica degli strumenti » (1): « la sua voce era un'armonia »: « quale altra impressione poteva produrre se non vaga e indeterminata, e quindi tutta grande, tutta bella, tutta poetica? » (2).

« *Questo era quasi lo stesso che legare sulla scena il mondo reale col mondo ideale e morale, come essi sono legati nella vita: e legarli drammaticamente, cioè recando questo legame sotto i sensi dello spettatore, secondo l'ufficio e il costume del poeta drammatico, e quanto è possibile al dramma di rappresentare quello che è. Questo era personificare le immaginazioni del poeta e i sentimenti degli uditori e della nazione a cui lo spettacolo si rappresentava. Gli avvenimenti erano rappresentati dagl'individui; i sentimenti, le riflessioni, le passioni, gli effetti ch'essi producevano o dovevano produrre nelle persone poste fuori di essi avvenimenti erano rappresentati dalla moltitudine, da una specie di essere ideale. Per certo modo gli uditori venivano ad udire gli stessi sentimenti che la rappresentazione ispirava loro, rappresentati altresì sulla scena, e si vedevano quasi trasportati essi medesimi sul palco a fare la loro parte; o imitati dal coro, non meno che si fossero gli eroi imitati e rappresentati dagli attori individui* » (3).

Nè minore virtù aveva la musica nella commedia, ove il coro « serviva all'entusiasmo e al vago della gioja, alla βακχεία » (4), « *tra-*

(1) V, 3.
(2) V, 4.
(3) V, 4, 5.
(4) L'orgia dionisiaca.

scinando lo spettatore nell'allegrezza e nel riso e come accecandolo inebbriandolo vincendolo coll'autorità della vaga moltitudine » (1).

Qualche cosa è, in queste parole sul dramma antico, che ricorda il pensiero di A. G. Schlegel e dello Schiller: la « moltitudine ideale » del Leopardi è bene « *lo spettatore ideale* » di cui parla l'autor del *Corso di letteratura drammatica* (2), e nel concetto di quell'apparenza di sogno in cui le voci armoniose e le danze avvolgono l'azione della tragedia alcuna parte ebbe forse l'imagine dello « schermo posto a difesa della creazione fantastica contro le traviatrici contingenze del vero », che ricorre, più volte ripresa, nella prefazione alla *Sposa di Messina*.

Ma qualche cosa è pure che trascende quelle idee. L'aver additato nella parte più veramente musicale del dramma ellenico la viva forza operatrice dell'illusione, che « trasporta lo spettatore su la scena e lo trascina in certo modo nel dolore e nel pianto, o nell'allegrezza e nel riso », è propria gloria del Leopardi. Qui la concezione del coro tocca al presentimento di ciò che sarà un'altra volta l'orchestra nel rinnovato prestigio delle arti musiche congiunte. Cinquant'anni di poi il Nietzche ripeterà un pensiero leopardiano assegnando al coro della tragedia greca — « *simbolo della folla esaltata dal fervore dionisiaco* » — il còmpito « di addurre negli spiriti degli spettatori l'ebrezza dei sogni, sì che l'apparire dell'eroe su la scena dovesse loro rivelarsi come l'imagine espressa dalla propria estasi » (3). Se non che al poeta filosofo tedesco questa interpretazione sarà inspirata dall' estetica del dramma wagneriano: la dedicazione dell'opera sua all'autor della *Trilogia* è una confessione di fede. Non aveva egli scritto fin dal 1868: « Ò trovato il vero santo della filologia, Wagner, Wagner, Wagner »? Poteva dunque soggiungere augurando: « Sì, amici miei, il tempo dell'uomo socratico è finito. Agitate il tirso, coronatevi d'edera; nè vi stupisca se le pantere e le tigri verranno a posarsi carezzevoli ai vostri piedi » (4). Ma dagli esempi del melodramma italiano de-

---

(1) V, 5.
(2) Lezione III.
(3) *L'origine della Tragedia*, § 8.
(4) *L'origine della Tragedia*, § 20.

cadente quale insegnamento poteva derivare o qual fede attingere il Leopardi? Se egli porgeva l'orecchio ai clamori che gli giungevano da lungi, udiva non le voci concordi dell'orgia di Diòniso ma le frenetiche risa e le grida d'un carnovale morente.

E non di meno... E non di meno, riponiamo il quinto volume dei *Pensieri*, nel quale il poeta italiano raccolse il meglio delle sue meditazioni intorno alla tragedia greca e alla musica moderna. Ecco l'« Opera e Dramma ». Quante volte la nuova lettura ci richiama alla mente l'antica!

« Fiori sbocciati sul margine d'un ruscello, tra l'erba odorosa e selvaggia, all'ombra di vecchi alberi secolari »: tali per il Wagner i canti originali del popolo. Il lor profumo è la melodia. Voi non potete distillar la fragranza da un fiore senza distruggerlo: nè la fiala più preziosa varrà a compensarvi della perduta bellezza della corolla. Ebbene, allo stesso modo è vano tentar di disgiungere in quei canti la frase musicale dalla parola. Melodia e verso sono in esse una sola cosa: la rispondenza dell'una all'altro e perfetta... (1). Meno poeticamente, certo: ma che altro aveva detto in somma il Leopardi? — E quando il Wagner, proseguendo, lamenta nell'arte dotta, nella musica del melodramma tedesco in ispecie, l'oblio di quell'origine per istudio d'una bellezza d'artificio (2), non sembra egli svolgere un'osservazione (poco più che accennata ma pur chiarissima) de' *Pensieri*?

Interpretando la teorica nuova, l'ingegnosissimo traduttor dell'*Opera e Dramma* commenta: « La canzone popolare genuina ha in sè, cioè nel valor dei suoi temi, i germi dai quali può derivare uno svolgimento sostanziale ed intenso che starebbe in opposizione a quello frivolo ed esteriore che ne ha preso tutta la musica occidentale e moderna ». « La forma della canzone popolare non fu sviluppata organicamente nell'opera. Essa fu soffocata nel suo germe: coloro ai quali l'opera si dirigeva non potevano più gustare un'espressione d'arte così spontanea e così sana. Il tema della canzone

(1) R. Wagner, *Opera e Dramma*, parte I, cap. II e III.
(2) Op. cit., parte I, cap. VIII.

non fu svolto organicamente nei suoi elementi intimi, ma solo vi si aggiunse all'esteriore ciò che piaceva al gusto di un pubblico *che voleva il capriccio del sapere contrappuntistico.* Lo sviluppo della forma melodica può esser ripreso dimenticando le origini a cui la assoggettarono le esigenze voluttuose ed aristocratiche della società seicentista » (1). Il Maestro aveva detto: « La melodia dovette, traviata da' proprî fini, ripetere tutti i suoi modi dal capriccio del compositore smanioso di invenzioni » (2). Come non ricordare il luogo dei *Pensieri* ove allo scadimento della musica è assegnata questa ragione: dell'essersi essa distolta dall'espressione dei sentimenti per vaghezza di regole proprie, su le quali, fatta dimentica degli spiriti della parola che prima l'animavano, « gettò le sue nuove e strane invenzioni » (3)?

Ancora. L'osservazione del Wagner: « Nel melodramma italiano ciò che era il mezzo divenne il fine: la musica non mirò più che a se stessa » (4), à esatto riscontro in questa del Leopardi: « Il grande difetto di tutta l'opera nasce dal far servire le parole allo spettacolo e alla musica » (5). E ciò che nei *Pensieri* è rapidamente adombrato circa l'innaturalezza della forma dell'« aria » s'avvalora di dimostrazioni ricchissime nell'*Opera e Dramma*, ove il concetto d'un linguaggio ritmico melodico armonico perennemente mutevole, creato di continuo dall'intimo, agile e flessibile come il pensiero, rivelator d'ogni più fugace moto dell'animo, obediente all'infinito variare del sentimento, informa tutta la teorica dell'arte nuova.

In fine, come già il Leopardi, anche il Wagner riconosce la più viva forza del dramma greco nel coro. Or dall'esempio dell'antica tragedia mosse — com'è noto — la concezione della nuova; e in questa, come già in quella, l'orchestra trascinò un'altra volta gli animi degli spettatori nel turbine dell'azione e un'altra volta ricongiunse l'intenta moltitudine alla scena.

---

(1) Nota di L. Torchi a pagg. 77 e 138 della traduzione italiana.
(2) *Opera e Dramma.* Introduzione.
(3) *Pensieri*, V, 256.
(4) *Opera e Dramma.* Introduzione.
(5) *Ivi*, 68.

Col dramma musicale il più bel sogno del Leopardi si attuava: cessata per esso « la separazione funesta negli attributi delle due arti indivisibili » (1), il poeta ridivenne — come un tempo — artefice di versi e di musiche, signore del ritmo e del canto.

Vero è che fu breve prodigio; e non arrise, primo,. all'Italia.

Nè il Leopardi potè vivere tanto da veder paghi — in terra straniera almeno — i suoi voti.

ROMUALDO GIANI.

(1) V, 254.

A PROPOSITO DI UN " VALTZER „ DI COLORI.

Sommario. — Un clavicembalo a colori del 1700. — La tastiera a colori di Rimington e l'idea di un italiano. — Ma come si deve porre il problema. — Il suono non è musica. — La fotografia del sentimento e la luce. — La fotografia del suono nelle " figure di Lissajous „ e l'azione distintiva dell'occhio nell'accordo. — I *toni* o *colori* del sentimento. — Arrendevolezza dei colori a rappresentare queste note distintive di qualità. — I colori nell'iride, e nella letteratura. — L'*arabesco* di Hanslick e il suo *caleidoscopio* sonoro. — Conchiusione: La *musica dei colori* e i sordomuti; l'avvenire della pittura... se non del ballabile.

La notizia che anche di recente si è eseguito un *valtzer*, a New-York, coi colori sostituti ai toni del suono, riconduce legittimamente la considerazione su questo curioso problema della musica colorata.

Il quesito non è più novissimo. Fu sollevato già nello scorcio della prima metà del 1700, allorchè in Italia un monaco costruiva e metteva in azione un clavicembalo appunto a colori, di cui — forse per la insufficienza dei mezzi meccanici di quei tempi — non rimase che un cenno di pura varietà, nella storia..... delle stranezze. Fu risollevato poi, con qualche intenzione di critica veramente razionale, nel 1895, allorchè Wallace Rimington ne ripeteva le esperienze a Londra, con un corredo di tecnica a sua disposizione certamente di mille doppi più ricco di quello che non avesse potuto usare, non ostante tutta la sua pazienza certosina, il frate italiano.

E ancor prima — parecchi mesi prima — che i giornali pubblicassero della impressione viva lasciata nel pubblico londinese dal Rimington col suo organo a luce elettrica colorata, un italiano si era

proposto di far sentire — non dico « udire » — la musica ai sordomuti, appunto attraverso il senso della vista; e a questo proposito egli aveva sostenuto a Como delle discussioni con parecchie persone di qualche autorità in materia di fisiologia psicologica; discussioni che diedero motivo a uno studio, di cui egli più tardi pubblicò una prima parte, presa in esame da qualche giornale di Milano, nell'aprile del 1898, proprio nella circostanza di quel Congresso sordomutistico, d'indole per altro non pedagogica, ma solamente filantropica.

La trattazione era stata preceduta, in diversi tempi, dalle considerazioni di studiosi — da Goethe fino ai recentissimi, quali il conte d'Emeric, Gustavo de la Mussaye, il prof. Gruber al Congresso di psicologia sperimentale del 1892 ed altri — intorno alle imagini colorate che vengono suscitate dai suoni; e di poi, se non lo studio, la sua pubblicazione fu pure preceduta, oltre che dagli spettacoli del Rimington, da un articolo del signor Luigi Locati, nella « Gazzetta Musicale di Milano »; nel quale articolo si facevano le grandi lodi dell'inventore inglese, come del primo che avesse confermato con prove sperimentali il valore della sensazione di colori durante un'esecuzione musicale; e insieme però si contestava nel modo più assoluto che a suscitare rappresentazioni di diversi colori siano atti i *toni*, del suono, piuttosto che i *timbri*.

***

Ma il problema merita, in riguardo all'avvenire dei colori nella musica, una più profonda considerazione e deve essere inteso sotto ben diverso aspetto.

Quando il Rimington — insieme con chi lo precedette e lo seguì — avesse avuto l'intenzione di stabilire, come dice il Locati, in quale colore piuttosto che in qual altro abbia scritto il tale e il tal altro autore musicale, avrebbe fatto null'altro che un tentativo puramente cervellotico, fondato sull'arbitrio più assoluto, un tentativo destituito al tutto di serietà.

È tutt'affatto soggettivo (e lo si vede a sufficienza anche nella breve trattazione delle « Sensazioni musicali » di Gerolamo Sichera) il sentire il *verde* piuttosto che l'*azzurro*, o l'*indaco*, o il *vio-*

letto o qualunque altro colore, di riflesso a uno stesso suono, così per il *timbro* come per il *tono*. La scala dei sette colori dell'iride e delle *nuances* intermedie, usata dal Rimington e dagli altri inventori, è fissa, immutabile — e lo nota anche il Locati — per ogni abito a imaginare, di qualunque autore e per ogni pezzo musicale da colorarsi soggettivamente. Nè gioverebbe, d'altra parte, allo scopo la tastiera luminosa, quando coi colori, invece che i toni, di uno stesso *timbro* di suono, dovesse rappresentare, come vorrebbe il Locati, i timbri di una polifonia. Sono conosciute, ad esempio, le visioni di figure vaporosamente colorate dalla fantasia di Goethe, nell'assistere alla esecuzione di Mendelssohn di una sinfonia di Sebastiano Bach, appunto per pianoforte solo; le visioni della Giorgio Sand ad un concerto eseguito da un maestro tedesco sul solo violino; della stessa nel concepire un uditorio rapito dalla voce isolata della sua protagonista Consuelo; l'imaginazione dell'Heine, per il quale le *note* non sono che segni invisibili in cui si sentono *colori* e persone; e le figurazioni cromatiche di tanti altri poeti, che dalla melodia pura hanno pur preso le loro più colorite ispirazioni.

S'intende che non a tutti è concessa tanta squisitezza di sensibilità musicale: ma poichè tale intuito soggettivo esiste, non lo si può, a nessuno che l'abbia, negare.

Ma dato pure tale soggettivismo arbitrario — tornando a noi — il problema non cade tuttavia; se non che si deve impostare in questi altri termini: « I colori, presi per sè, sciolti, ciò è, dalla determinatezza delle forme dei corpi intorno a cui ordinariamente li vediamo come plasmati, considerati attraverso al tempo ritmicamente diviso, invece che attraverso allo spazio, assurgerebbero, fuori dalla pittura, alla costituzione di un'arte? E quest'arte, non del tutto nuova, se si consideri il movimento di già noto dei suoni attraverso il tempo, non dovrebbe essere musicale, piuttosto che oggettivamente rappresentativa? ».

Comincio dal notare, di sfuggita, che anche nel quadro — e quando dico quadro, sottintendo il vero poeta della pittura — i colori servono alla espressione non solamente di ciò che è oggettivo nella natura circostante, ma altresì della ispirazione e della concezione tut-

t'affatto soggettiva, propria dell'artista: solamente, nell'espressione pittorica i colori sono asserviti a fissare un momento di sintesi, invece che a rappresentarci consecutivamente tutti i diversi momenti delle molteplici *emozioni* di chi s'inspira al cospetto delle bellezze naturali.

In quella sintesi generale si compendiano per altro più atteggiamenti dell'*emozione*; i quali hanno lasciato, per così dire, come per sedimenti, le proprie impronte, attraverso l'animo dell'autore, nella tela. Si direbbe che le note di una melodia si sono qui fuse nell'armonia di un accordo prolungato.

La luce, anzi, così sciolta dalle forme corporee, come in una pura astrazione, definita appena dalle qualità dei colori con tutte le loro *nuances*, e dalla intensità luminosa dei *chiari* e *scuri* posti in sobria antitesi tra di loro, così indefinita, quasi fuggevole come vaporasse, è il segreto di cotesta tecnica pittorica, atta ad esprimere nella *fissità* di un quadro l'interno, vago agitarsi nell'animo dell'artista.

E la luce, appunto così intesa, asservita allo stile individuale dell'artista, acquista il suo valore di *simbolo*, per rispetto alla indeterminatezza morfologica del sentimento, come il suono è il simbolo degli stessi aspetti affettivi ed amorfi dell'animo, nella musica.

Ed è qui che si affaccia una domanda, di cui la risposta ci faciliterà lo sviluppo del nodo gordiano della... musica di colori.

« Ma il suono, quale fenomeno fisico, e sia pur privilegiato per sua natura in riguardo alle indeterminatezze formali della musica, per sè solo è musica? O non piuttosto la musica si giova del suono come di un suo strumento, come del primo veicolo ed unico che fin qui abbia trovato; che fin qui — incarnandosi con essa nel mistero del movimento, e affatto simile ad essa e allo spirito umano nella libera loro evanescenza — l'abbia tratta fuori dal palpito tacito e caldo delle più segrete e delicate fibre del cuore? ».

La risposta ci pare ovvia. Il suono, senza dubbio, ha per sè stesso un potere emotivo; ma ben altra cosa sono i termini di una meccanica e più o meno ampia oscillazione entro cui si limita il suo motivo fisiologico, in confronto al complesso di infinite combinazioni

armoniche (di successione ritmica, di rapporti tonali, di accordo, di intensità, di polifonia, ecc.) a cui la suprema legge dei rapporti universali, scaturita da natura attraverso lo spirito dell'umanità, slancia la musica, come la poesia, attraverso il tempo, e le altre arti belle nello spazio.

" Desideri infiniti
" E visioni altere
" Crea nel vago pensiere,
" Per natural virtù, *dotto* concento;
. . . .
" Ma se un *discorde* accento
" Fere l'orecchio, in nulla
" Torna quel paradiso in un momento ".

È questo uno dei rari passi calmi, sereni della poesia leopardiana, che è pure, per la chiarezza, per la precisione veridica, e la semplicità, una formola di scienza.

***

Così che il suono vale in arte, in quanto solamente serve di meccanico mezzo ad esprimere. Ad esprimere che cosa? Intendiamoci qui, coll'insigne esteta Edoardo Hanslick, sul contenuto della musica.

Che la musica non abbia nessun contenuto, tranne che delle *idee musicali*, questo è poco ed è insieme anche troppo. *Poco*, perchè « la musica che ha per contenuto la musica » non mi spiega nulla; *troppo*, perchè dare alla musica per contenuto delle *idee*, è un renderla intellettualmente determinativa... oltre l'intenzione stessa del critico tedesco.

Basterà d'intenderci nei termini: la maggioranza dei critici che dànno per contenuto alla musica il *sentimento*, non intendono di parlare del sentimento come percezione intellettuale, esaminato in somma e definito negli elementi suoi dall'intelligenza; ma solo in quanto una commozione lascia nella psiche le proprie impronte affettive, come di una sensazione generale, indefinita; la quale, per poter essere contraddistinta dalla sensazione puramente percettiva, si è detta appunto *sentimento*.

Chiamiamolo pure *emotion* cogli inglesi, invece che *gefühl* coi tedeschi, se quella piuttosto che questa parola — troppo rispondente

ad azione determinativa — sa esprimere il nostro concetto; ed allora conchiuderemo, anche coll'Hanslick, che la musica ci rappresenta le *emozioni* dell'animo eccitato da affetti.

Nel quale intendimento, l'espressione più felice l'ebbe quell'acuto e limpido ingegno di Paolo Mantegazza, quando scrisse, circa una cinquantina di anni fa, nella sua « *Fisiologia del piacere* »: che la musica è « la fotografia del sentimento ».

La fotografia, adunque, delle *emozioni*; la fotografia delle « vibrazioni », di questa base di tutte le energie, o esteriori o insite nello spirito vitale, e che lo Spencer trova nella psiche messa in rapporto coi palpiti muscolari, come Saint-Pierre chiama « il movimento la espressione e l'equivalente della vita ».

***

Ma la luce varrà..... a fotografare questi moti intimi della vita umana, come l'armonia musicale dei suoni ci rispecchia l'armonia dell'anima?

Lasciamo il bisticcio di parole e conchiudiamo coll'osservare: « che la luce è un mezzo fisico come il suono; che come il suono essa vibra a seconda degli eccitamenti da noi impressi; che, come le riceve, così a sua volta imprime nella psiche le ripercussioni delle vibrazioni stesse, nel loro numero (colori), nella loro « forma » (struttura o « metallo » della materia vibrante), nelle intensità (larghezza delle oscillazioni) ecc. Anch'essa può, insomma, eccitare allo *unimmoto*, per la così detta simpatia fisiologica, le più recondite fibre di quello che si è pur chiamato, per divulgata predilezione, « cuore umano ».

Ma stabilendosi questo confronto fra i due fenomeni semplicemente sensazionali del suono e della luce, in quanto riguardino un « simbolo », dell'arte musicale, necessiterebbe che si insistesse di proposito su di un carattere peculiare: l'indeterminatezza morfologica, propria così del suono come della musica.

Se non che della nessuna forma concreta della luce abbiamo toccato più sopra, parlando dell'espressione soggettiva del pittore nel quadro.

Aggiungerò appena che quella della luce è l'evanescenza che anche meglio ci ha sorpresi le tante volte, lasciandoci nell'animo come un

senso di smarrimento, nel contemplare il sublime dinamico del cielo: ad esempio, nell'alba seguìta dall'aurora, nei crepuscoli, nei tramonti, fonti inesauribili di poesia, a cui il pittore tiene dietro solo a patto di staccarsi liberamente dalla concrezione precisa delle cose, e a cui il poeta stesso non sente di consacrare l'incisione particolareggiata della parola, piuttosto che la blanda armonia del verso e delle strofe, soffusa..... di luce e di colori.

Può essere ancora, sempre *exempli gratia*, il chiarore di una fiamma di Bengala, che noi non afferriamo nella imaginazione, se non per l'improvviso suo diffondersi per l'oscurità, come il silenzio può vagamente segnarsi dal subitaneo irrompere dello squillo di una nota. È la luce che qui, come il suono, ci avvolge; che ci padroneggia per sè, ancor prima che noi abbiamo potuto pensare a comprenderla, a circoscriverla di linee vaghe nella potenzialità del nostro sguardo.

È l'ampiezza, la profondità delle luci dantesche nel Paradiso, come dell'oscurità nell'Inferno, in cui occhio umano, per quanto si sforzi di penetrare, « non vi discerne veruna cosa ».

Nell'esaminare ancora la potenza suggestiva della luce, giova di stabilire un nuovo confronto col suono.

Anche una semplice nota della scala acustica, isolata, può interessare, per l'arrendevolezza ch'essa offre nel seguire altresì i più leggieri gradi di profondità, onde si accentua diversamente, e s'afforza il sentimento.

Più volte abbiamo seguito, voglio dire, con viva attenzione e anche con una certa sospensione d'animo, il suono, ad esempio, determinato da un tasto del pianoforte, su di cui la mano imprima una diversa intensità, a seconda che suggerisca la inclinazione del nostro spirito; così come ognuno di noi può aver sorpreso l'usignuolo che ascolta il proprio canto — e si direbbe « sè stesso » — sia pure in una nota sola, prolungata però attraverso al caratteristico crescendo, finissimo, della sua voce, capace di ogni rapimento dell'orecchio.

E per la vista? Nessuno può negare la così detta *sfumatura*, che è di gradi infiniti per un medesimo colore più o meno ravvivato, a seconda che lo illumini più o meno il sole, o il temperamento

geniale del pennello dell'artista. E non vorrà esser messa in dubbio la possibilità di governare meccanicamente le *intensità* della luce nel tempo, così come artificialmente si sono governate le *intensità* del suono musicale. Ricorre alla mente, per l'effetto e per la rispondenza della materia alla intenzione dell'arte, per quella che è detta la potenzialità « patetica » del più o meno vivo colore, il sempre più forte accentuarsi della fiamma rossa, in cui l'Alighieri ha come di nuovo incarnato l'anima di S. Pietro, mano mano che questa va accendendosi sempre più di sdegno contro i travisatori, i sovvertitori del verbo divino.

Del resto nel Paradiso dantesco ricorrono tanto sovente i godimenti della musica, messa, diremo così, all'unissono cogli spettacoli di luci fra loro armonizzate, per linee ed anco per colori, da offrire il campo ad uno studio assai interessante, non fosse per altro, per una più adeguata comprensione della meno accessibile cantica del divino poema.

Anche l'Hanslick fa della potenza suggestiva del colore — volendo con un confronto sostenere anche quella del suono — una vera apologia. « Come i colori — egli scrive — i suoni posseggono da natura ed isolati un significato simbolico, il quale agisce fuori e prima di ogni intenzione artistica. Ogni colore manifesta un carattere speciale; esso non è per noi una semplice cifra che riceve il suo posto dall'artista esclusivamente, ma è una forza messa da natura in rapporto simpatico con certi stati psichici. Chi non conosce i sensi dei colori, comunissimi nella loro semplicità, o elevati da ingegni superiori a raffinamento poetico? ».

A parte adunque la possibilità di rendere colla luce le diverse *intensità*, oltre che la *indeterminatezza* del sentimento, veniamo ad una questione pur assai importante: quella dei *toni*, che è quanto dire, come ognuno sa, alle note della scala.

Che cosa stiano a rappresentare i diversi *toni* del suono in musica, non importerebbe gran fatto di sapere per noi, se non fosse per qualche osservazione non priva di curiosità.

Se i psicologi hanno potuto stabilire, dei sentimenti, la *qualità*

nel così detto *tono* od anche *colorito*, non sarebbe legittimo di affermare che i *toni* della musica — e per conseguenza il *colorito* — stiano alla musica stessa come stanno al sentimento? Certo, i psicologi hanno usato le parole *tono* e *colore* per significare in qualche modo la qualità della emozione, e con tali termini non intendevano di richiamare alla mente l'idea di *forza* o d'*intensità*, o quella di « forma » che rifugge dalla indeterminatezza propria del colore come del suono.

Ma da quale fatto è determinata questa analogia fra il fenomeno psichico e quelli fisici delle due modalità del suono e della luce?

Quando diciamo « lago del cuore » non ricorriamo soltanto ad un modo di dire poetico. Poichè, se in effetto esaminiamo lo stato d'animo allorchè siamo in qualche modo eccitati, ci sembra di sentirci errare nell'infinito spazio come di un oceano, di cui le onde ci innalzino violentemente verso il cielo o ci sprofondino in un abisso, o ci cullino deliziosamente nella calma di quieta marea: nei libri di Veda parlasi (oltre che dello *specchio delle melodie*, delle *teorie delle scale*, ecc.) anche del *mare degli affetti*, come di un elemento necessario della metodica musicale.

Noi le sentiamo queste diverse altezze del « lago del cuore », che s'immedesimano con la fisionomia del sentimento: del piacere e del dolore, dell'amore e dell'odio, del coraggio e della paura, della gioia e della tristezza, della tranquillità e dell'ira, ecc.; e non potremmo osservare di meglio che i *toni*, seguendo appunto queste inclinazioni di conforto e di abbattimento, di *alto* e *basso* del nostro spirito, recano all'esterno (nel canto, ad esempio) per impeti muscolari riflessi dalle eccitazioni nervose, un mutamento qualitativo del suono; che è la risultanza, in fine, di diversi numeri di vibrazioni, comunemente chiamati, dagli stessi grammatici della musica, di *alto* e *basso*.

Ora, in fine, non c'è dubbio, i psicologi hanno usato promiscuamente i termini *colorito* e *suono*, perchè, in confronto agli aspetti del sentimento, l'una serie di altezze, o di numeri di vibrazioni fisiche — che fa lo stesso — vale l'altra. Qui, insomma, *colore* e *tono*, nella loro funzione del rappresentare le qualità delle commozioni psichiche, valgono in uno stesso modo.

Ma in riguardo a cotesti parallelismi, fra vibrazioni di *tono* e vi-

brazioni *psichiche*, ed ancora di vibrazioni di *colore* e vibrazioni pure *psichiche*, c'è qualche altra conferma.

Il dott. G. Zambiasi, conchiudendo l'importantissimo suo articolo (comparso nei primi due fascicoli di quest'anno della « Rivista Musicale di Torino ») sulle « *Figure di Lissajous* » *nell'estetica*, non ne nega il fatto, pur non arbitrandosi di spiegarlo.

« Il vero punto indefinibile — egli dice — di quest'arte — la musica — perchè manca di elementi determinati e misurabili, è il legame misterioso fra i mobili psichici e i mobili fisici, cioè tra i moti spirituali dell'anima, e i movimenti vibratorî trasmessi per le sensazioni sonore. La legge fisica costante s'arresta lì dove comincia l'arte ». Ed il simile dovremmo dire per la relazione fra l'impronta veramente artistica d'un quadro e gli affetti, le emozioni che esso può suscitare nello spettatore.

Ma si noti — poichè questo precisamente giova alle nostre osservazioni — ch'egli nel suo studio ha precedentemente dimostrato che i rapporti tipici dell'occhio e gli intervalli tipici dell'orecchio sono gli stessi, e sono classificati secondo la legge del Blaserna per la musica, della semplicità dei rapporti.

Del resto è legge conosciuta in fisiologia, che l'impressione nervosa è in ragione diretta del numero, del modo e della forza degli eccitamenti; e sappiamo che i toni della scala dal *do* al *si* vanno accrescendo sempre più l'eccitazione, appunto perchè va aumentando il numero delle loro vibrazioni.

Simile modo di contenersi per rispetto all'eccitazione hanno le vibrazioni diverse per ogni colore.

Se non che ci potrebbe essere fatta una obbiezione: che, ciò è, mentre l'eccitazione lasciata dai colori, nella scala naturale dell'iride, cresce sempre dal *violetto* al *rosso*, il numero delle vibrazioni per ogni colore va sempre diminuendo — contrariamente a quello che succede per le note sonore — man mano si sale nella stessa scala.

Ma non solamente il *numero* delle vibrazioni entra quale fattore di eccitamento, oltre che la *forza*: c'è il *modo*. Bisogna notare che in un complesso di più movimenti, di più sensazioni, produrranno più profonda impressione quelle che si saranno potute mostrare più spiccatamente distinte l'una dall'altra, dal principio al suo *colmo*, e da questo alla sua fine. Ora, il numero delle oscillazioni nel fenomeno della

luce è tanto grande, che le vibrazioni, per così dire, si sovrappongono e non lasciano distinguere tutta intera la fisionomia di ognuna di esse; di modo che quanto maggiore è il numero delle vibrazioni, e quanto maggiore è la sovrapposizione, tanto meno sentita è la varietà propria della pluralità degli eccitamenti, e se ne ha invece il senso come di una meno calda monotonia di continuità.

Per altro, sull'eccitamento sempre crescente dal *violetto* al *rosso* ognuno potrà da sè confermare per esperienza propria. A solo titolo di curiosità, darò un cenno molto riassuntivo intorno al *senso del colore* nella letteratura, secondo Havellock Ellis; riassunto dove si vede però che i colori prossimi al bianco (giallo e rosso) e che dispongono di un minor numero di vibrazioni, sono appunto ritenuti come i più sentiti, i più vivi.

Dalle tavole statistiche da lui compilate per dimostrare le predilezioni e le preferenze rispetto ai *colori* mostrate dai letterati, dai tempi antichi fino ad oggi, risulta: Il *bianco* ha conservato sempre in estetica il medesimo posto; il *nero* è andato soggetto a variazioni, ed è stato preferito (come del resto il *violetto*) dagli scrittori gravi, e da quelli cupi e melanconici; il *turchino* (con cui si confonde l'*indaco*) e il *verde* servono alle idee serene, placide; il *giallo* si è visto talvolta associato ad un concetto lieto e vivace della vita e talvolta al concetto opposto, generalmente però predomina nei poeti dagli istinti classici; il *rosso* presenta una linea curva: alto negli scrittori primitivi, si abbassa nel secolo XVII, per tornar ad alzarsi nei nostri tempi.

Ma torniamo a noi, ai nostri confronti col suono.

L'Hanslick stesso riconosce questa rispondenza fra la funzione e quella dei colori, ancor meglio che abbia fatto nel cenno antecedente, quando dice, che « la *Simbolica delle tonalità* di Schubert offre, nel suo genere, un riscontro all'*Interpretazione dei colori* di Goethe ».

Soggiunge però: « Tuttavia questi elementi (suoni e colori) nel loro impiego artistico seguono tutt'altre leggi e non quell'effetto del loro fenomeno isolato ».

Qui bisogna dare assai più importanza al complesso *armonico*, che per altro si basa indissolubilmente sul rapporto fra i numeri dei

toni e che riguarda in generale ogni simpatia di *movimento*; di quel movimento che egli stesso chiama l'elemento che la musica ha comune coi sentimenti, e al quale essa, creando, può dar forma in mille gradazioni e contrasti.

Ora (per venire al concetto dell'*armonia* in riguardo all'organo proprio della sensazione della luce e dei colori) per dove mai essa si è infiltrata nel nostro spirito, da cui scaturisce in forme d'arte, se non attraverso il complesso delle sensazioni tutte, e, con prevalenza, attraverso la vista?

Schopenhauer, ne' suoi aforismi, raccolse e riaffermò questo concetto: che « la musica esprime non le forme del mondo visibile, ma l'essenza metafisica del mondo ». Per altro questo non contrasta con ciò che disse Ch. Lévêque nella sua *Scienza del bello*, e che Camillo Bellaigue chiarisce nel suo studio *La natura nella musica:* che, ciò è, « en art l'homme doit toujours garder la première place, et que pour un paysagiste, *peintre* ou *musicien*, le vrai sujet n'est pas l'univers, mais l'impression de l'univers sur l'esprit humain ».

Amiel — dice sempre il Bellaigue — ci dà una definizione che riassume tutta la nostra estetica della natura: « Un paysage est un état de l'âme ».

Dove si apprezza sempre meglio l'arte non quale riproduttrice della natura circostante, ma quale interprete delle concezioni della nostra mente in quanto sia messo in moto il nostro animo.

Ma non certo l'orecchio ha potuto instillare meglio che l'occhio un concetto, un sentimento di *armonia* nelle intime fibre del nostro essere.

Anche l'Untersteiner nella sua « Storia della musica » dice: « Se le altre arti, come la pittura, la scultura, trovavano nella natura stessa i modelli da imitare e la poesia gli oggetti da descrivere, la musica doveva scrutare le misteriose leggi della natura per trovare i suoi elementi; ed il mondo esterno non le offriva nel rombo del tuono, nello scrosciare delle bufere, nei mille rumori del creato nulla, che potesse imitare ».

Nè qualcosa di meglio può aver dato l'orecchio alla concezione dell'armonia per mezzo della così detta « armonia delle acque ».

Senza più, il *senso della simmetria*, che è cardine nel complesso dell'ordine armonico nell'arte della musica come in ogni altra, e

segnatamente in quella dell'architettura ad essa molto affine, ci viene quasi esclusivamente insegnato dalla vista.

Così che potremmo conchiudere che la vista è molto ben avvezza alle esigenze dell'*armonia;* e che le si deve senz'altro riconoscere un grande posto, se non l'assolutamente più alto, nella distinzione e nella produzione artistica.

Nell'accordo dei rapporti musicali, anzi, vediamo una volta ancora il dotto prof. G. Zambiasi affermare dopo le sue pazienti esperienze sulle « figure di Lissajous », che « la ricchezza dei fenomeni che il *metodo ottico* può produrre fa sperare che esso si presti ad altre applicazioni utili per l'arte; e specialmente per la sua delicatezza può essere atto a rivelare quelle finezze che finora parvero segreti del sentimento, perchè non se ne conosceva la causa fisica ». E soggiunge: « L'imagine psicologica dell'*accòrdo* che ci rivela di quali *intervalli* consta, di quanti e quali *suoni*, e la sua efficacia come fattore armonico, ha una corrispondenza ottica, dalla cui forma, struttura e modo di apparire noi giudichiamo di quali intervalli e suoni è prodotta e di qual natura essa sia ».

Al che fa subito seguire questo che io riassumo: « Il suono ha delle *nuances*, delle sfumature delicate così, che l'animo le avverte, ma l'orecchio per sè non le distingue: tanto che si è sempre creduto che certe delicatezze fisiche fossero piuttosto sentite dall'animo che non udite dall'orecchio. La *vista* viene invece adoperata per distinguere queste *nuances* del *suono*; così che la vista, nell'apprendere le più rimote delicatezze, è più affine o simile alle percezioni intimamente psichiche ».

Ora ci si potrebbe domandare ancora, se l'occhio, capace di così delicate distinzioni nel fissare e rilevare delle linee, venute fuori dalla..... *fotografia del sentimento,* attraverso alla *fotografia del suono*, sappia assurgere poi alla finezza che occorre alla distinzione di *rapporti fra colori e colori.*

L'umanità ha progredito molto nella percezione distintiva dei suoni nella musica, col progredire di quest'arte stessa, sopra tutte le altre arti suprema, la divinatrice più fedele dello spirito. E in quanto ai colori, dirò che un simile progresso è stato constatato dalla storia della pittura e delle arti tutte, che dalle bellezze naturali hanno preso indistintamente il punto di partenza. Se non che è sempre possibile

di trovare persone più o meno atte a rilevare le note distintive nei diversi aspetti cromatici della luce, come d'altra parte non sono pochi gli orecchi non educati alle tonalità, nè a *fondere* e *distinguere* gli elementi di un *accordo* il più semplice. Vi sono orecchi affetti, per così dire, di *daltonismo*.

Ad ogni modo l'occhio, come l'orecchio, è sempre meglio educabile, e sempre meglio si educherà, con un esercizio molto più ripetuto e vario, che non sia la rara contemplazione di una galleria di quadri, o lo spettacolo di natura, sublime, ma fisso e ripetentesi uguale a sè stesso nello spazio, piuttosto che sbrigliato in una ridda infinita, e tutta soggettiva dell'uomo, attraverso il tempo.

***

Il più volte citato Hanslick, nemico acerrimo — come abbiamo veduto — dei sentimentalisti della critica musicale, ha una delle sue frasi subitanee e rudi anche per la *musica dei colori*.

Egli dice che « se si vuole, non solo col pensiero, ma in realtà, elevare il colore alla musica e raccogliere i mezzi di un'arte negli effetti dell'altra, si cade nella *scipita fanciullaggine* del *pianoforte dei colori* o dell'*organo oculare* ».

Ma soggiunge però subito di poi che questa invenzione « prova tuttavia che la parte formale dei due fenomeni giace su base uguale ».

E del resto egli va in visibilio nel figurarsi un *arabesco* semovente. « Le linee forti e le sottili — scrive — s'inseguono, da una lieve curva slanciansi ad altezze superbe, poi ricadono, si estendono, si ricongiungono, ed in vaga alternativa di riposo e di attività, arrecano all'occhio sempre nuove sorprese. Il quadro diventa già più elevato e più nobile. Rappresentiamoci inoltre questo arabesco vivente, come emanazione attiva di uno spirito artistico, che versa incessantemente tutta la copia della sua imaginazione nelle vene di questo moto, — l'impressione non sarà in certo modo vicina a quella della musica? ».

La conchiusione ci fa domandare, se il grande esteta tedesco non ce ne possa regalare un'altra per la *semovenza artistica dei colori*. Ma egli vi si approssima, senza volerlo, facendo subito seguire anche

una similitudine, che se fa onore a un *giocattolo,* non fa certo onore alla *musica.*

« Ognuno di noi s'è divertito — egli continua — da bambino, col giuoco dei colori e delle forme varianti del *caleidoscopio.* La *musica* è pure un caleidoscopio, in grado però infinitamente superiore e più ideale nella scala dei fenomeni. Essa offre, in una varietà in continuo sviluppo, *belle forme e bei colori*, che passano dolcemente, contrastano violentemente fra loro, sempre in correlazione e tuttavia sempre nuovi, conchiusi in sè, da sè stessi completati. La differenza principale è, che il *caleidoscopio sonoro* presentato al nostro orecchio appare come emanazione immediata di uno spirito che crea artisticamente, quello per l'occhio come un giocattolo ingegnoso ».

Eh, sicuro, egregio Hanslick, la *musica* è .....*musica*, e non un caleidoscopio sonoro, se voi lasciate che si elevi dalla combinazione, diremo così, geometrica, cristallina, a quella infinita armonia spontanea che è tutt'affatto dello spirito umano. E il caleidoscopio rimarrà sempre soltanto un giocattolo ingegnoso, e non si spingerà mai alle altezze dell'arte, e tampoco a quelle della musica, se voi non avrete pensato prima a sottrarlo alle determinatezze delle linee formanti delle stelle, dei rosoni e quante mai figure fredde e compassate, senza una naturale affinità che chiami l'una all'altra, secondo voglia l'*emozione* dell'animo; e se voi prima non avrete pensato a concedere ai colori, così sciolti dalle strettoie di morte delle linee, la possibilità di diventare « come una emanazione immediata — e dite bene — di uno spirito che crea artisticamente ».

L'avrà così ideata, *la musica dei colori*, il monaco italiano del 1700? l'avrà così ideata e resa in pratica il Rimington?

La poca voce che se ne è sparsa nel mondo scientifico e dell'arte non dà affidamento di quei risultati, che si attendono da una concezione severa della cosa, e da meccanismi tanto delicati quanto è delicata in tutte le sue esigenze la musica.

Con ciò non si deve escludere che i perfezionamenti di quello che è stato fin qui tentato (o di quello che non si sia voluto tentare in pubblico, prima che le prove occulte dello studioso abbiano raggiunto

tutta la dignità voluta dall'arte) potranno da un giorno all'altro recarci delle sorprese; tanto serie, forse, che la critica se ne debba occupare più diffusamente e profondamente di quello che abbia saputo riassumere in un articolo il sottoscritto.

***

« Ma a che servirebbe una musica di colori? » faceva domandare a chi teneva dietro al problema, circa otto anni fa, un educatore di sordomuti che va per la maggiore.

« All'educazione estetica appunto dei sordomuti — gli si potrebbe rispondere — quando non si arrivasse, per mezzo di una *musica della vista*, applicata convenientemente alla scuola dell'*articolazione*, a un miglioramento della *musicalità* della parola del sordomuto, aggiungendole quello che le manca..... il *colorito* ».

Ma su questo ci sarebbe da discutere anche troppo lungamente.

E lasciamo invece conchiudere, per la utilità in generale, dal signor Scholling, di cui trovo un cenno nella « Minerva » del luglio del 1895.

Egli, trattando pure questo problema dei colori armonizzati musicalmente, non se ne fa un concetto esatto in rapporto ai *toni;* egli disconosce a torto una pari importanza del colore nella pittura in confronto al suono nella musica, « poichè — dice — si dànno delle pitture monocromatiche, mentre non si capisce una musica afona »; e non s'avvede che nella pittura monocromatica ci sono effetti di chiaro e scuro e di linee, che non ci sarebbero in una musica — come la chiama lui — senza suono.

Tuttavia mi piace di rilevare qualche sua osservazione in rapporto coll'utilità di una musica, pur che fosse, di colori.

« Non è mai inutile — scrive — tentar di accrescere la somma delle nostre sodisfazioni, mediante l'uso di un agente potentissimo. Se l'arte dei colori giungesse una volta ad avere una esistenza propria e distinta, il colorito si separerebbe forse dalla pittura, nella quale avrebbe una parte assai meno importante, e servirebbe, esclusivamente, per la rappresentazione di nuovi e grandiosi effetti, mentre l'arte monocromatica prenderebbe un ulteriore sviluppo. D'altra parte, però, non sarebbe impossibile che, assuefacendoci a dirigere una

maggiore attenzione agli effetti delle luci e delle ombre, anche l'arte della pittura giungesse ad una molto maggiore delicatezza d'intonazione ».

Il che, soggiungo io, non sarebbe un lieve servigio della ***musica dei colori***, anche se non avremo potuto, mercè sua, ballare, come si sarà ora tentato a New-York,..... un giro di ***valtzer***.

Milano, giugno 1903.

MARINO COLOMBO.

LA QUESTIONE MASCAGNI-LICEO DI PESARO

DINANZI AL CONSIGLIO DI STATO

Dalla deliberazione del Consiglio di Amministrazione del Liceo di Pesaro e dal Decreto in data 20 gennaio 1903 che questa confermava, Mascagni — come già annunziammo in questa *Rivista* (vedi annata corrente, fasc. 2°, pag. 388) — interpose ricorso alla IV Sezione del Consiglio di Stato, chiedendone l'annullamento per motivi che la diligente difesa del Maestro divise in due categorie, secondo che erano relativi al provvedimento ministeriale, o alla deliberazione del Consiglio del Liceo. Benchè le questioni che tali motivi involgono siano prevalentemente di diritto, pure giudichiamo opportuno riferirne brevemente.

I. Il provvedimento ministeriale — osservava il ricorrente nel primo motivo — non esplica tutta intera la giurisdizione ministeriale qualunque ne siano i limiti, ma la raccoglie dal parere della Commissione consultiva che, a dire dello stesso provvedimento, ne forma *parte integrante*. Ora, non è possibile che sia legittimo un Decreto ministeriale che invece di dare ragione di se stesso, si riferisce ad un parere non richiesto per legge ma solo in via *consultiva;* e il difetto si risolve evidentemente non solo in una mancanza di motivazione che ne importa la nullità, ma in un incompleto esercizio della giurisdizione riserbata al Ministro.

La IV Sezione del Consiglio di Stato nella sua decisione del 12 luglio 1903, relatore Perla, prendendo in esame questo mezzo di annullamento, non ha mancato di accogliere la teorica nella quale trovava

il suo giuridico fondamento, non riconoscendo però che potesse attagliarsi al caso Mascagni. Sta bene, ha detto il Supremo Consesso Amministrativo, che la motivazione sia prescritta per tutti i provvedimenti che tocchino interessi di individui o di enti morali, affinchè la risoluzione di quelle vertenze che entrano nell'ordine puramente amministrativo, si presenti, quale deve essere, il risultato di un cosciente, maturo e giusto apprezzamento degli interessi in conflitto e di una sincera ed esatta applicazione delle norme legislative e regolamentari; ma non si può affermare sia venuta meno a quest'obbligo quella Autorità che non si limita già a riportarsi alle considerazioni espresse in un voto, ma contemporaneamente insieme al suo decreto comunica tale parere al mandatario dell'interessato con dichiarazione di doversi reputare parte integrante del decreto stesso.

Sotto il secondo aspetto poi, che concerne l'esercizio della giurisdizione riservata al Ministro, non potea il primo motivo trovare migliore accoglimento.

« Basta osservare » — ha soggiunto la IV Sezione — « che l'essersi costui riferito alle considerazioni espresse dalla surricordata Commissione sopra una vertenza in cui il richiedere o no il parere era lasciato al prudente criterio di quella Autorità, non può farne discendere il voto al livello di una semplice consultazione privata, come si afferma nel ricorso. Obbligatorî o facoltativi che ne siano i responsi, trattasi in ogni modo di un Collegio, stabilito dal Governo del Re per illuminare col proprio consiglio l'azione del Ministro e costituente un organismo che fa parte della pubblica Amministrazione, che esplica un'azione ufficiale nell'esame delle vertenze deferite, comunque, alla sua cognizione, ed i cui voti, pur avendo in se stessi il semplice carattere di avvisi che non vincolano l'Autorità ministeriale, hanno legale capacità di rendere ragione delle conformi decretazioni, quando il Ministro abbia espressamente dichiarato d'accettarli sotto la propria responsabilità, appunto quali motivi determinanti dei suoi provvedimenti ».

II. Si sosteneva col secondo motivo che il Decreto ministeriale era errato in diritto e viziato di eccesso di potere anche per avere come unico motivo addotto quello della convenienza ed opportunità

di provvedere, convenienza ed opportunità che si era preteso di desumere da un fatto posteriore alla deliberazione del Consiglio del Liceo, dalla partenza cioè del maestro per l'America.

Il Ministro poi, di fronte all'autonomia del Liceo di Pesaro, non aveva *competenza propria* che lo autorizzasse a sostituire uno stato di fatto ad un altro, a fare apprezzamenti personali, a deliberare esso la remozione, essendo invece la sua una semplice competenza di *complemento*, o come si suol dire di *integrazione*: basando la sua decisione sulla partenza di Mascagni per l'America, il Ministro in sostanza aveva presa un'altra deliberazione, e non aveva quindi deciso se quella del 13 agosto 1902 meritasse o meno conferma.

Ha risposto il Consiglio di Stato che « a parte che la stessa Commissione consultiva nel far cenno di tale circostanza protestò che questa non entrava affatto nei suoi apprezzamenti sul merito della deliberazione, ogni possibile censura su questo punto cade col venir meno del presupposto da cui muove, in quanto che il Ministero accennò evidentemente a quello stato di fatto, non per trarne un novello motivo di accusa a carico del Maestro Mascagni, ma solo per affermare il bisogno di pronunciare senza ulteriore indugio il suo giudizio sulla vertenza, onde si desse modo all'Amministrazione di provvedere alla direzione dell'Istituto e al più importante degli insegnamenti, che è annesso a tale ufficio: dichiarazione provocata dall'avere il procuratore del Mascagni, in seguito al voto della Commissione consultiva, chiesto al Ministro di sospendere ogni determinazione e di accordare un novello termine per altre difese e per la personale audizione del Maestro, mentre le esaurienti difese già spiegate rendevano, a giudizio della stessa Commissione e del Ministro che ne aveva accettato il parere, affatto inutile ogni altro mezzo istruttorio ».

III. Si lagnava ancora il Mascagni perchè il Ministro non aveva tenuto conto della domanda di una maggiore istruzione contenuta nelle sue comparse, ed accusava di nuovo l'impugnato provvedimento di non avere addotte ragioni proprie per la decisione in esso presa, mentre poi in ogni modo quelle contenute nel parere della Commissione consultiva, quando pure fosse stato possibile ad esse il riferimento, non rispondevano a tutte le singole deduzioni presentate. Ma queste eccezioni sono pure state respinte, obbiettandosi

che la Commissione aveva esaurientemente esaminata la controversia, seguendo con scrupolosa cura il diligente patrocinio del maestro in tutti i proposti mezzi di difesa.

IV. Più meritevole di esame si ritenne invece il quinto mezzo del ricorso con cui il Mascagni si doleva che fosse stata disposta la sua remozione senza essere preventivamente chiamato a discolparsi, e senza alcuna contestazione. Questo motivo, senza dubbio tra i più importanti, fu già da noi ampiamente discusso nell'articolo che dedicammo nell'annata scorsa a questo argomento (Vedi: « La questione Mascagni-Liceo di Pesaro, dal punto di vista giuridico », in questa *Rivista*, 1902, fasc. 4°, pag. 903), ed osservammo fin da allora che non si poteva fare questione di *forma* quando la *sostanza* era salva.

La Commissione consultiva nel suo parere aderì pienamente alla nostra opinione ritenendo che il diritto di difesa del Maestro non era stato in alcuna guisa violato dal momento che non potea intendersi congiunto a speciali *forme* contradditorie, a formali *solennità* proprie delle procedure penali e civili; senonchè in merito alla contestazione degli addebiti ed al contradditorio ebbe poi ad osservare che sì l'una che l'altro eransi in ogni modo avverati in seguito alla interlocutoria con la quale al patrocinatore del Mascagni, l'egregio collega avv. Dario Cassuto, si concedeva un termine per la difesa e memoria presentata a sostegno del ricorso.

Questi non mancò di valersi di tale inesattezza giuridica per sostenere che una volta ritenuta la mancanza di difesa dinanzi al Consiglio, non potea poi tale nullità essere sanata con la difesa dinanzi il Ministro; e il Consiglio di Stato non omise di riconoscere la inoppugnabilità di questo principio nel riflesso che dal momento che la determinazione definitiva non potea essere se non il risultato concorde delle due Autorità, Consiglio del Liceo e Ministro, « gli stessi mezzi « di difesa consentiti innanzi alle Autorità superiori dovevano essere « dati (e a maggior ragione) innanzi agli amministratori dell'Isti- « tuto, cui esclusivamente spettava la libera iniziativa e la diretta « responsabilità del provvedimento ».

Restava dunque a vedere se di fatto vi fosse stata la dovuta contestazione degli addebiti, se il Mascagni avesse avuto modo di di-

fendersi e se effettivamente si fosse difeso prima che il Consiglio d'Amministrazione ne deliberasse la remozione dall'ufficio.

Su questo punto la decisione che commentiamo ha ritenuta — come già era stato nostro modesto avviso — la affermativa, così motivandola:

« Attesochè su questo punto ogni disamina è da restringere ai principali addebiti delle assenze e del contegno serbato in seguito alla nomina dell'Ispettore e nella questione per i saggi musicali, in quanto le altre minori accuse accennate nella deliberazione del Consiglio Amministrativo furono considerate affatto irrilevanti dalla Commissione consultiva e quindi dal Ministro che ne accolse il parere. Venendo pertanto all'accusa delle arbitrarie assenze, non si può negare che a tale riguardo non solo vi fu una formale contestazione da parte degli amministratori, ma la questione fu obbietto di vivo dibattito fin dall'emanazione del nuovo Statuto, avendo il Maestro Mascagni dichiarato di non sentirsi vincolato dalla disposizione che subordinava alla necessità di un regolare congedo le assenze per oltre i cinque giorni, e sostenuto di doversi a lui applicare una disposizione dello Statuto precedente relativa al modo di surrogazione del Direttore: disposizione che egli interpretava nel senso di potersi assentare a suo piacere indefinitamente, senza bisogno di chiedere licenza. E se non si può ritenere come risposta a una contestazione d'addebito la lettera scritta da Madrid nel 20 maggio 1902 ed in cui il Mascagni dichiarava che egli si sarebbe allontanato dal Liceo fino a che la cennata questione di massima non fosse risoluta, non può dubitarsi che la cosa abbia assunto altro aspetto quando il Consiglio di Amministrazione, credendo di non potere tollerare ulteriormente, senza danno dell'Istituto, le assenze del Mascagni, con nota del dì 14 giugno dello stesso anno protestava di non poter accettare la pretesa di lui e gli osservava che le assenze avevano ecceduto i limiti di convenienza e di discrezione e che dalla disposizione del vecchio Statuto, non potevasi inferirne la più ampia facoltà del Direttore di moltiplicare e prolungare le sue assenze fino al punto di compromettere il buon andamento della direzione e dell'annesso insegnamento. Ed a questo formale rilievo fa riscontro la risposta che nella seduta del successivo giorno 13 il Mascagni rese oralmente, dandosi carico del richiamo del Consiglio, come risulta

dal relativo verbale, e confessando esplicitamente che nell'anno in corso le sue assenze erano state troppe, ma le aveva fatte per ripicco;

« Attesochè non mancò parimenti, nè contestazione, nè difesa rispetto al contegno serbato nella questione dell'Ispettore. Senza venire qui a una minuta analisi dei fatti come si successero nella incresciosa vertenza, ed a parte ogni giudizio sulla legittimità della nomina di quell'impiegato, basta ricordare che si fece colpa al Mascagni non solo di non aver voluto assolutamente riconoscerne le funzioni, ma di aver resistito al Consiglio su questo punto finanche con vie di fatto, togliendo cioè ripetutamente la targhetta che ne indicava la stanza d'ufficio. E se anche non si vuol dare il carattere di vera contestazione per gli effetti disciplinari alla vivace discussione seguitane nella seduta del Consiglio di Amministrazione, in cui il Mascagni invitato a ricorrere al Ministro sostenne che dovesse invece il Consiglio ricorrere contro il Direttore e in cui la condotta del Maestro fu definita dal Presidente come una ribellione all'autorità del Consiglio, non potrebbe in alcun modo negarsi che questo abbia formalmente affermata la propria podestà disciplinare in relazione al contegno dal Mascagni assunto nella vertenza quando nella seduta del dì 11 luglio 1902 deliberò d'infliggergli la censura e gli intimò di presentare l'Ispettore al Collegio dei professori e di rimettere a posto la targhetta: al che egli non mancò di opporre le ragioni che egli riteneva giustificative della sua condotta, sebbene anche queste accompagnate da forme più di offesa che di difesa, cioè rimandando indietro la comunicazione, disconoscendo la legittimità del potere disciplinare degli Amministratori in quanto alla pronunciata censura, e rivolgendo parole non certo deferenti verso il Consiglio, non senza esprimere anche la previsione che questo si era messo sulla buona via di cacciarlo dal Liceo;

« Attesochè non appare men certo che gli Amministratori abbiano contestato al Maestro Mascagni anche il terzo addebito; quando si guardi soltanto alla nota del 24 luglio 1902 con cui il Consiglio gli dichiarava d'aver ritenuto che incombesse a lui la responsabilità dei disordini per la questione dei saggi, considerando che egli era stato il primo ad affermare i pretesi diritti degli alunni ed accusare gli Amministratori di averli manomessi e deplorando il contegno

usato prima per la nomina dell'Ispettore e poi per l'esecuzione dei saggi con parole, scritti ed atti di aperta opposizione al Consiglio, che avevano incoraggiato gli alunni a persistere nell'agitazione, a cui come autorità disciplinare avrebbe dovuto imporre freno. Al che il Mascagni rispose con lettera di pari data respingendo l'accusa con espressioni sdegnose e rimandando anche la nota in cui era esposto l'addebito;

« Attesochè di fronte a tali posizioni di fatto non giova l'assumere che il Maestro Mascagni parlava non come incolpato, ma come autorità dirigente nei rapporti d'ufficio col Consiglio d'Amministrazione e che pel tono in cui erano espresse le sue risposte costituivano esse stesse non le difese, ma le colpe, mentre il forte sentimento di assoluta indipendenza e il persistente disconoscimento di ogni autorità nel Consiglio, se potevano togliere valore alle sue difese, non escludevano che il Consiglio avesse già formulato vere e proprie incolpazioni a carico del Maestro, come Direttore ed insegnante dell'Istituto, con l'intento di affermare in rapporto ad esso la propria autorità amministrativa e disciplinare. E se la forma caustica in cui quelle risposte erano concepite poteva solo accentuare agli occhi degli amministratori le responsabilità del Maestro, non è men vero che queste si sostanziavano non in tali mordaci manifestazioni, ma in un complesso di fatti per sè stanti, quali erano appunto le assenze ingiustificate, gli atti di materiale resistenza opposti alla nomina dell'Ispettore, il contegno serbato nell'esigere ad ogni costo che per i saggi fosse spesa somma assai maggiore di quella inscritta in bilancio e l'atteggiamento sprezzante che tenne in quella rumorosa questione, finita con la chiusura del Liceo e con la sua remozione dall'ufficio »:

V. Altri due motivi di nullità che si volevano fondare sul contemporaneo richiamo a due Statuti diversi fatto nella delibera di remozione, non ci parvero, fin dal momento in cui furono enunziati, meritevoli di accoglimento. Nell'articolo poc'anzi richiamato osservavamo che la regola *utile per inutile non vitiatur* ragion vuole debba anche in questo caso venire applicata, e così la nullità non poteva investire tutta la deliberazione, ma solo quella parte che ne era viziata. Il Consiglio di Stato ha accolto precisa-

mente questa teorica, con più larga e giuridica motivazione osservando: « Ma anche qui evidentemente si reputa come unico e inscindibile un provvedimento che, quantunque preso con unica, unanime votazione, constava essenzialmente di due parti, cioè della ordinata remozione e della dichiarazione che tale deliberato dovesse almeno aver valore di proposta, ove fosse tuttora applicabile il vecchio anzichè il nuovo Statuto; e negata questa ipotesi da una risoluzione dell'Autorità governativa, non impugnata da alcuno degli interessati, non si vedrebbe la ragione perchè non dovesse rimanere ferma la prima parte, tanto più che nel concetto stesso di coloro che deliberarono, una delle due ipotesi era di necessità soggetta ad essere esclusa nell'ulteriore corso della quistione, senza che perciò dovesse caducarsi anche la deliberazione presa in conformità della norma riconosciuta legalmente applicabile per l'ovvia ragione che *utile per inutile non vitiatur* ».

Si era anche obbiettato dalla difesa Mascagni che in ogni modo era evidente la incertezza dell'obbiettivo e la simultanea applicazione di regole contradditorie nella deliberazione presa dagli Amministratori del Liceo, essendo evidente che non si può *proporre* e *deliberare* allo stesso tempo; e anche questa eccezione noi combattemmo nella considerazione che la deliberazione rimaneva in ogni caso come manifestazione della volontà del Consiglio indipendentemente dall'Autorità che aveva o meno il diritto di confermarla.

Siamo lieti di trovare nella decisione del Consiglio di Stato una autorevole conferma dell'esattezza della nostra opinione: gli Amministratori — ha osservato la IV Sezione — « manifestarono il concorde e univoco pensiero che, sia reputandosi in vigore la vecchia norma, sia la nuova, il Maestro Mascagni fosse meritevole sempre della remozione colla sola differenza concreta che tale misura dovesse avere pienezza di legale efficacia nella prima ipotesi quando fosse approvata dal Consiglio comunale e nella seconda quando fosse approvata dal Ministro. Vi fu quindi per l'un caso e per l'altro lo stesso preciso apprezzamento sulla gravità delle imputazioni e sulla natura e sul grado del provvedimento applicabile, essendo apparsi incerti soltanto gli effetti dell'affermata volontà, in quanto sembrò dubbio se questa dovesse per se medesima aver valore di deliberazione soggetta a conferma da parte dell'Autorità governativa o semplicemente di pro-

posta da sottoporre all'esame del Consiglio comunale. Nessun equivoco adunque potette cadere sulla valutazione della responsabilità e sulla portata del voto dei singoli Amministratori per la simultanea ed unica votazione in cui si accordarono tutti con unanime cònsenso ».

VI. « Dire che l'Amministrazione del Liceo Rossini non potea « rimuovere, licenziare il Mascagni, solo perchè lo Statuto non con« templa esplicitamente questo caso, vale costituire in favore del « Direttore una tal quale impunità che ripugna con ogni nostro or« dinamento amministrativo e col più volgare buon senso ».

Così noi obbiettavamo a quello che nel ricorso al Consiglio di Stato diventò l'ottavo mezzo di nullità, fin dal momento in cui la difesa del Maestro ebbe a sollevarlo.

Il Consiglio di Stato non è andato in diverso avviso « non « potendo ritenersi tacitamente attribuito ad alcun impiegato, qual « che sia l' importanza dell'ufficio, l'eccezionale privilegio di una « assoluta inamovibilità, non limitata nemmeno dall'ipotesi di ac« certati e gravi demeriti...; una tale questione manca di impor« tanza pratica, non potendosi ammettere che l'art. 65 del nuovo « Statuto, che fece salvi i diritti acquisiti dal Direttore, dagli inse« gnanti, dagli impiegati e salariati in forza degli Statuti prece« denti e degli atti di nomina, avesse potuto mai importare un di« ritto di immunità di fronte alle sanzioni disciplinari stabilite con « le novelle disposizioni e un assoluto arbitrio di azione e di con« dotta nei riguardi dell'esercizio delle rispettive funzioni, senza « possibilità di sindacato disciplinare da parte degli Amministratori « dell'Istituto ».

VII. Essendo la competenza della IV Sezione, in base all'articolo 24 della legge organica sul Consiglio di Stato, limitata esclusivamente alla illegittimità o all'eccesso di potere dei provvedimenti impugnati, così gli ultimi due mezzi del ricorso non potevano essere presi in esame, in quanto con essi si eccepiva che i fatti contestati al Mascagni non erano informati a dolo o colpa grave così da esaurire i caratteri di mancanze gravi, e nello stesso tempo poi erano ingiusti e non corrispondevano alle prove ed allo stato degli atti che invece

erano stati travisati. Il Consiglio di Stato, pure rammentando il suespresso principio, non ha omesso però qualche commento anche alla vera e propria questione di merito. Nell'articolo più volte richiamato ci fu facile, prima ancora che Commissione consultiva, Ministro e Consiglio di Stato avessero interloquito sulla questione, constatare che lo stato di cose che aveva portato al licenziamento del Maestro Mascagni dava la certezza della impossibilità per l'Istituto di funzionare con gli elementi che vi erano preposti. La necessità della remozione è fatta presente anche dalla decisione 12 luglio u. s., la quale al riguardo contiene questi commenti: « Ma dolorosamente « sembrò che la remozione si imponesse come una necessità quando « non solo le eccessive assenze, ma sopratutto il contegno violento « da esso (Mascagni) assunto nelle altre questioni e la persistenza in « un atteggiamento di aperta ostilità verso l'Amministrazione, fra le « vivissime agitazioni della scolaresca, persuasero quella rappresen- « tanza che il Maestro Mascagni fosse divenuto *addirittura incom- « patibile* con la direzione del Liceo ».

Nè ha mancato la decisione che commentiamo di rendere giustizia a Mascagni in quei punti nei quali pure a noi era sembrato si dovesse riconoscere che l'Amministrazione del Liceo fosse stata parziale nel valutare alcuni addebiti che al Maestro venivano fatti. Così, per quanto riguarda le assenze, si è constatato che la relativa questione di massima circa l'obbligo della residenza e i limiti delle libere assenze rimase lungamente indecisa per esitanza da parte dello stesso Consiglio, *e fu male;* nè si è omesso di accennare alla dubbia legalità ed opportunità della nomina di un Ispettore senza sentire il Direttore che era qualificato come la suprema Autorità disciplinare dell'Istituto; mentre da ultimo poi si riconosce che gli Amministratori sono apparsi troppo corrivi quando sembrò che avessero presunto nel Maestro una certa connivenza con gli studenti nelle biasimevoli agitazioni che portarono alla chiusura del Liceo.

« Attesochè per altro — soggiunge la IV Sezione in via di conclusione — nel caso del Maestro Mascagni è giustizia riconoscere che gli amministratori del Liceo deliberando la grave misura in uno stato d'animo, che trova la sua spiegazione non solo nei mali umori a lungo repressi e poi nelle aperte ostilità e nelle aspre polemiche durate per tanti mesi, ma sopratutto nell'ambiente creato dai deplorevoli

disordini degli alunni, se furono severi nel giudicare delle attitudini specifiche del Maestro in relazione al suo ufficio direttivo e disciplinare, non negarono affatto le benemerenze acquistate da lui verso l'Istituto in sette anni di direzione e d'insegnamento. Anzi appena qualche mese prima, la Presidenza del Liceo gli tributava elogi pel modo insuperabile con cui aveva preparato e diretto gli alunni nei concerti dati in Firenze per l'inaugurazione del monumento a Gioacchino Rossini in Santa Croce, e financo in una delle note scrittegli nei giorni dei più gravi contrasti, e in cui si censurava il suo contegno nei rapporti cogli Amministratori, la stessa Presidenza non mancava di rendere l'omaggio dovuto all'artista insigne, mostrandogli il danno che sarebbe venuto al Liceo e alla stessa città se egli avesse abbandonata la direzione dell'Istituto, con lui e per lui assorto ad invidiata rinomanza. Ma se indi a poco gli Amministratori abbiano con deliberata remozione valutata *aequa lance* la proporzione dei meriti e dei demeriti del Maestro verso il Liceo e verso l'Amministrazione e provveduto convenientemente con quella risoluzione agli interessi del nobilissimo Istituto, è indagine e giudizio a cui nè la legge, nè le parti chiamano questo Collegio ».

***

Così nè la valentia degli avvocati, nè il nome e la fama di Mascagni, nè le pressioni di gran parte della stampa hanno valso a salvare dal rigetto il ricorso.

Fu un bene o un male? Non esitiamo ad affermare che fu un bene per tutti: per la giustizia, per il Liceo, per Mascagni stesso.

Per la giustizia perchè il nostro supremo Magistrato amministrativo ha dato una prova luminosa non tanto della sua saggezza giuridica, quanto della sua equità ed imparzialità nel valutare cose e fatti, virtù queste che purtroppo qualche volta subiscono lieve ombra per l'importanza delle parti contendenti e nella considerazione delle conseguenze che derivano dalla retta applicazione della legge.

Per il Liceo, come già affermammo, è un danno la partenza di Mascagni, ma egli non potea più esserne il Direttore, di guisa che il rigetto del ricorso e il conseguente allontanamento del Maestro dall'Istituto rappresenta la possibile soluzione, nel senso che la per-

manenza di Mascagni non potea a meno — se a torto o a ragione non importa ora decidere — di turbare la tranquillità necessaria ad un ambiente di studiosi.

Mascagni medesimo non può non aver riconosciuto l'impossibilità cui dianzi accennavamo, e i suoi sforzi non erano evidentemente diretti che ad uscire dalla vertenza con la vittoria, senza per altro intendere di approfittarne una volta l'avesse conseguita.

Ma Mascagni, benchè vinto, rimane pur sempre Mascagni, cioè una forte tempra di musicista dal quale l'Italia ha il diritto di aspettare ancora molto.

Leggevamo giorni or sono i risultati di una intervista che ebbe con lui un collaboratore di un giornale di Roma, dai quali apparirebbe una specie di volontaria rinunzia da parte del Maestro a compiere l'edificio della sua gloria così poderosamente iniziato; e non mancò l'*assiduo* che il giorno dopo facendosi interprete di un desiderio che è in tutti, ebbe a sconsigliarlo dalla presa deliberazione.

Che Mascagni tenti una rivincita, ne abbiamo fede, ciò è degno di lui; ma non potremmo a meno di deplorare se egli volesse affidare il rialzo del suo nome a nuove *tournées* artistiche in qualità di direttore di orchestra, come si è in quella intervista affermato.

Certo che a Mascagni, anche come direttore, non mancherebbero più immediati e meno costosi allori, ma egli ha bisogno di quelli che sopravvivono al tempo, non degli altri che presto avvizziscono, ed è alla conquista dei primi che noi lo vorremmo vedere con un temperamento fatto più saldo nella lotta e nel disinganno, e reso più tenace ad un proficuo lavoro.

Bologna, ottobre 1903.

NICOLA TABANELLI.

RECENSIONI

Storia.

A. BELLINI PIETRI, Compendio popolare di storia della musica. — Firenze, 1903. O. Paggi.

Ridurre la storia della musica a poche diecine di pagine per me rappresenta, nel caso più favorevole, la compilazione di un sommario che guidi allo studio dell'argomento. Tale sommario dunque, pur nella necessaria sua aridità, deve riescire preciso e completo per recare quell'utilità che sola può derivarne. Ora, sotto questo punto di vista, il lavoro del signor Bellini Pietri è abbastanza bene condotto, quantunque vi sia da notare, tra altre cose di minor conto, che circa le origini dell'arte italiana egli trascura di ricordare le forme che ne segnarono, onorevolmente per noi, l'inizio prima della discesa dei fiamminghi (alludo alle *frottole*); inoltre, nel trattare del Monteverde, non accenna alla riforma essenziale che da lui venne all'arte per le invenzioni armoniche. Non mi dilungo su altre negligenze e invece osservo che nell'opuscolo dovrebbero essere corretti molti errori e tolte alcune ingenuità. Trovo, per esempio, che « poco o nulla conosciamo dei particolari tecnici della musica greca », mentre è vero il contrario; poi l'autore confonde col canto gregoriano il canto fermo, che ne fu una trasformazione, e crede sia « il canto fermo così chiamato perchè fu proibito alterarlo o variarlo »!!

Tralascio altre inesattezze, quali che Claudio Goudimel « abbia istituito a Roma una gloriosa scuola », e che Palestrina « arrivò sino al posto di direttore della cappella pontificia di S. Pietro »; consiglio piuttosto all'autore di sopprimere nella futura edizione, magari non popolare, che gli auguro prossima, il punto ove è detto che le note degli indiani antichissimi erano distinte con sette sillabe differenti dalle nostre, ed altri passi di simile portata; ma sopratutto voglia omettere di segnare la pronunzia e la traduzione delle parole francesi, giacchè riesce supremamente ridicolo che egli spieghi, ad esempio: « Troubadours (si legge *Trubadùr* e vuol dire: Trovatori) », « Rousseau (si legge *Russò*) », ed altri nomi, talvolta con pronunzia sbagliata.

O. C.

UGO RIEMANN, Storia universale della musica. 1ª traduzione italiana sulla 2ª ediz. tedesca del Dr. Enrico Bongiovanni. — Torino, Marcello Capra ed.

Il presente manuale di storia della musica fu già tempo addietro recensito in questa Rivista e precisamente subito dopo la pubblicazione dell'originale. Dobbiamo aggiungere che ci è parsa buona la traduzione italiana. Com'ebbi a dire precedentemente, condensata che fosse la materia del volume, esso potrebbe servire nelle nostre scuole di musica; giacchè in queste non solo non è necessaria, ma è inutile e forse dannosa la insistenza del Riemann sopra molte particolarità della teoria e della scienza musicale.

Questo a parte, come manuale di storia della musica il presente libro è uno dei migliori fra quelli apparsi fin qui. Resta deficiente nella rappresentazione e nel raffronto dei fatti secondo il loro nesso storico e filosofico, come anche nel riassunto loro da un punto di vista generale, secondo l'ordine e la mente dei grandi principî.

L. TH.

Critica.

ALFRED BRUNEAU, Musiques de Russie et Musiciens de France. — Paris, 1903. Bibliothèque-Charpentier.

A bella prima non ho saputo difendermi da quel certo sentimento di diffidenza che provo istintivamente per le raccolte di articoli passate in volume sotto l'etichetta di un titolo comprensivo troppo promettente. Ma confidai in un'eccezione dopo aver letto i due primi scritti del presente libro, l'uno sulla musica russa, l'altro su *Trois doyens* della vita musicale in Francia.

Quantunque sulla musica russa si sia fatto gemere i torchi con grande esuberanza, le pagine di Mr Bruneau non sono di troppo, perchè racchiudono qualche nuovo dettaglio sull'argomento. Però mi attendevo dall'artista, che maneggia la bacchetta del direttore d'orchestra bene quanto la penna, meno frasi, e invece serie ricerche tecniche sui ritmi « brefs et singuliers », sulle melodie « de tonalité libre et étrange..... qui gardent..... le rude et violent parfum de la terre slave », sull'armonia, sullo sviluppo, sulla stromentazione, in una parola su tutto ciò che dovrebbe caratterizzare in forma concreta l'incanto irresistibile che esercita oggidì l'arte russa. Altrimenti ci sarebbe da fare delle strane deduzioni, notando col Bruneau che Moussorgsky, il più originale dei musicisti russi moderni, « fut un irrégulier de l'harmonie, du contrepoint, de la fugue et de l'orchestration; il prétendait user du droit qu'il jugeait sien d'écrire librement ». Tanto più perchè quando un maestro russo scrive correttamente lo si classifica tra gli eclettici.

Giusti e sereni mi parvero i criterî coi quali l'autore giudicò l'opera dei *Trois doyens*, che sono M[r] Ernest Reyer, M[r] Camille Saint-Saëns e M[r] Jules Massenet. Il confronto di genialità che si esplicano sotto un aspetto così diverso, mette in piena luce la personalità dei tre più grandi maestri della scuola francese attuale.

Ma eccoci alla questione dei libretti d'opera, tanto discussa da oltre un secolo. Qui, a mio avviso, l'autore cade nell'assurdo quando se la prende con J. B. Lully, che chiama primo responsabile dei cattivi libretti da lui e dopo di lui musicati fino ai nostri giorni. Ciò è dovuto, cosa evidentissima, alla « laideur d'âme » di questo « coquin ténébreux », che ha trasportato il melodramma italiano sulle scene francesi! Mozart, più tardi, ha creduto che « la poésie dans l'opéra doit absolument être la fille obéissante de la musique », e ne ha lasciato esempî sempre mirabili; ma « il n'y a encore que demi-mal. Le désastre est venu de l'avènement et du triomphe des Rossini, des Donizetti, des Bellini, qui, faisant de cette phrase, qu'ils dénaturaient d'ailleurs, une bible et s'appuyant sur la tradition dont Gluck (1) avait montré l'infinie fausseté, inondèrent le monde

(1) In proposito Berlioz, che non si può certo sospettare di parzialità per la *routine* di sistemi invalsi, così parla, nei *Débats* del 22 aprile 1851, a Gounod, che aveva esordito allora come operista colla *Sapho*: " Avant tout il faut qu'un musicien fasse de la musique..... Il arrive dans certains cas au compositeur d'être obligé par son sujet à des espèces de préludes, dans lesquels se montrent à demi les idées qu'il se propose de développer immédiatement après; mais il faut qu'enfin il les développe ces idées, il faut que l'espoir de voir le morceau de musique commencer et finir ne soit pas continuellement déçu. Non, vous avez écrit ces scènes, je le crois, sous la préoccupation d'une doctrine erronée et sous l'influence d'une disposition fâcheuse de votre poème. Si cette doctrine est celle que je soupçonne, elle a été introduite dans votre esprit par un mot trop célèbre attribué à Gluck. A en croire la tradition, ce grand maître n'aurait jamais commencé une partition sans dire: " Mon Dieu! faites-moi la grâce d'oublier que je suis musicien! ", vœu impie qui, fort heureusement, ne fut jamais exaucé. Si, comme il est certain, la disposition des vers que vous aviez à mettre en musique vous a d'ailleurs gêné, il fallait songer à un autre mot de Mozart qu'on ne médite pas assez: " Depuis bien longtemps ", a-t-il dit, " les compositeurs torturent leurs idées pour les placer servilement sous les paroles; " quand donc en viendra-t-on à faire des paroles sous leur musique? Ce serait " plus naturel! ". Il y a, en effet, beaucoup de cas où la situation étant déterminée, les sentiments à exprimer parfaitement indiqués, la musique devrait être écrite la première; à la condition, pour le compositeur, de n'admettre ensuite que des paroles en rapport intime et direct avec sa musique, et d'en surveiller attentivement la prosodie ".

de leurs opéras-parodies d'où toute vraisemblance, toute humanité, toute littérature et je dirai même toute musique — au sens que nous attachons à ce mot — étaient exclues ».

Dopo questo ignoro, senza speranza di uscir mai dalle tenebre, qual senso Mr Bruneau annetta alla parola *musica;* per conto mio, studiando l'evoluzione del melodramma, trovo che sono convenzionali tanto la melodia italiana quanto il *leitmotiv* tedesco; non mi faccio propugnatore di chi usa un mezzo d'espressione contro chi ne adotta un altro: ammiro sempre il genio del compositore che spiega il volo nella sincerità dell'artista superiore. Mr Bruneau invece finisce col respingere e « les vieilles routes défoncées » e « les chemins wagneriens qui n'ont point d'issue », per rifugiarsi in seno del suo « cher grand maître et inspirateur Émile Zola », il quale vede « un drame plus directement humain, non pas dans le vague des mythologies du Nord, mais éclatant entre nous, pauvres hommes, dans la réalité de nos misères et de nos joies ». Non si accorge Mr Bruneau che anche questo sarebbe convenzione? L'*opéra naturaliste* non ci può dare, come domanda Zola, « des êtres vivants au lieu de fantoches », perchè non si esulta umanamente della nostra gioia, non si soffre umanamente dei nostri dolori collo spiegare a rigore di ritmo la voce sonora nell'insieme stromentale sulle scene d'un teatro.

Ho letto con vivo interesse l'altra metà del volume; qui l'autore tratta dell'arte francese di questi ultimi anni, presentando una serie di appunti, di note e di ricordi, nei quali sa far brillare la *verve* dello scrittore insieme alle sensazioni impressioniste, decisamente originali, del musicista. Fissano in modo particolare l'attenzione del lettore i due articoli: « A propos de *Siegfried* », e « Jeunes œuvres et vieux chefs-d'œuvre ». O. C.

HECTOR BERLIOZ, Les musiciens et la musique. Introduction par André Hallays. — Paris, 1903. Calmann-Lévy.

Potrei valermi di un bisticcio, non troppo spiritoso, che Hector Berlioz ha usato per caratterizzare l'opera di Gaetano Donizetti, e che Mr André Hallays ha riprodotto con compiacenza nella introduzione al presente volume, e direi che per la *fama* di Berlioz come critico bastavano i libri pubblicati vivente l'autore *(A travers chants, Les grotesques de la musique, Mèmoires, Les soirées de l'orchestre)* quando oggi non esercita attrattiva su noi la riunione di questi articoli scritti *in illo tempore* per la *fame.* Noterò invece con Mr Hallays che i giudizî del musicista ci rivelano il secreto del suo genio. Secreto, del resto, punto secreto. Che infatti Hector Berlioz non arrivasse a capire l'arte italiana, sapevamcelo da un

pezzo; che il suo senso del bello fosse refrattario alla melodia che sgorga dal cuore ci è provato ancora una volta a luce meridiana dai due articoli su Donizetti e su Bellini, che piacque a M[r] Hallays di andar a scovare fra le appendici, non tutte apprezzabili, lasciate dal critico dei *Débats.* A mettere in rilievo la figura dei due maestri Berlioz non ha trovato di meglio della *Figlia del reggimento* e della *Straniera,* che si dà ad analizzare con tutte le risorse della sua critica! Se ne fosse il caso però troveremmo da consolarci in moltissime altre pagine del volume, dove il critico non è davvero in vena di tenerezza verso la maggior parte delle produzioni del suo tempo. Riconosciamo tuttavia che Meyerbeer, pur non illeso da qualche puntura, vi è ricordato con quella lode che oggidì gli si nega: Meyerbeer assisteva alla esecuzione delle sinfonie di Berlioz; così fu graffiato soltanto di sfuggita!

In conclusione, ci pare che l'attività spiegata da Hector Berlioz, critico del *Journal des Débats,* stava bene sepolta col periodico; qualche curioso del *tempo che fu* vi avrebbe forse frugato un giorno, ma senza profitto per la storia dell'arte. Perchè ammanirci oggi una scelta di scritti che hanno perduto quel po' d'interesse che derivava loro dall'attualità? I criterî che li informano non si impongono per profondità e serenità di veduta, sicchè non basta a giustificare la stampa del libro l'abilissima prefazione di M[r] Hallays.

O. C.

GEORGES FEUILLET, ***L'œuvre intense de Hector Berlioz.*** **Édition spéciale du centenaire. — Grenoble, 1903. Impr. Baratier et Dardelet.**

« Non tocca a me, umile profano », scrive l'autore, *Critique littéraire,* « d'apprezzare e di criticare l'opera d'un genio. L'opera di Berlioz era un'opera individuale, forte.....? Nessuno può negarlo. Perchè adunque tentare il rischio di un semplice apprezzamento? ». Ecco lo spirito che informa le poche pagine dell'opuscolo. L'autore, trascurando ogni dettaglio sulla vita e sulle composizioni del maestro che oggidì si commemora in Francia, tende a scoprire « ce trop plein de vie que Berlioz devait communiquer à ses œuvres, œuvres intenses, œuvres colossales, dont la puissance fait rêver ». All'uopo si vale di brani scelti fra gli scritti del musicista, e li commenta, battendo specialmente sul fascino profondo con cui Shakespeare, Weber, Beethoven, e più tardi anche Goethe, dominarono la mente di Berlioz così aperta all'entusiasmo per le grandi creazioni del genio. L'importanza del lavoro però non va considerata oltre i limiti di una pubblicazione di circostanza. O. C.

GEORGE ARMIN, *Gesammelte Aufsätze über Stimmbildung, Gesangskritik, moderne Sänger und Schauspieler.* — Berlin und Leipzig. Verlag von Friedrich Luckhardt, 1903.

È una raccolta di varii articoli polemici sull'arte del canto.

L'A. primieramente attacca il metodo di canto di Marcella Sembrich e, s'intende, quello del suo maestro, il Lamperti; così pure condanna l'insegnamento di M. Strackosch, il maestro di Adelina Patti. Poscia risponde al prof. Hey di Berlino sostenitore dell'una artista e dell'altra. E discute diversi altri sistemi, fra cui quello dello Schmitt che gli sembra falso non in sè, ma nella sua applicazione. L'Armin guarda positivamente ai risultati e cita alcune lettere di R. Wagner, che in proposito alla questione teorica del metodo d'insegnamento dello Schmitt, si schermiva giudicando egli medesimamente i soli risultati e dichiarando la sua incompetenza in fatto di metodi. Poi viene la volta del Müller-Brunow, del prof. Stockhausen e del prof. Schultze-Strelitz insieme all'immancabile e tanto dibattuta questione dei *suoni primari*.

La discussione è minuta e verte sopra molte particolarità dell'insegnamento vocale, sui modi speciali di produrre i suoni e le rispettive conseguenze nel cantante artisticamente educato e finito: cose per le quali sembrami che la polemica poco risolva, per quanto destra, acuta e intelligente ella sia, come è certo quella dell'Armin. Il quale, dopo tutto, lascia apprendere e distinguere molte verità nei suoi apprezzamenti e nelle sue vivaci contestazioni, e più forse ne lascierebbe apprendere ancora, se alla innegabile sua competenza egli accoppiasse la voluta serenità.

Altri articoli riguardano una polemica avuta dall'Armin, a proposito di critica del canto, col prof. Martino Krause, critico musicale delle *Nachrichten* di Lipsia e col Dr. Rodolfo K拉usse a proposito di questioni riferentisi ad artisti del teatro della medesima città; questioni affatto locali, per le quali manca nei non Lipsiesi la dovuta libertà di apprezzamento e quindi l'interesse.

È di maggior importanza, data anche una certa notorietà dell'autore prevalente nella Germania del Nord, la critica al metodo per la formazione della voce di Fritz Arlberg, la quale è favorevole.

Gli altri articoli, pure di carattere polemico, riguardano lo stato del canto in Germania e questioni pratiche sollevate nei teatri tedeschi a proposito del loro personale e del rispettivo trattamento.

Una opinione curiosa del vecchio maestro Schmitt è sempre di attualità purtroppo, e la riferisco tale e quale nella persuasione che possa giovare a qualche illuso.

« I Conservatorii e gl'insegnanti privati sciupano annualmente centinaia di voci. Quanto sia grande il numero delle vittime chi lo può dire? Questo si sa però con certezza, che annualmente non ne esce un solo soggetto distinto. Che cosa avviene dunque di tutti questi talenti degni di commiserazione? — Io lo stabilirò approssimativamente:

« Ogni *cento* individui se ne rovinano (cioè vengono loro rovinate le voci) 50
« Sotto la mediocrità rimangono 49

« Resta 1

il quale forse diventa un artista di nome. A questo proposito bisogna considerare che detti istituti non accettano che scolari dotati di buone voci e fra essi mandan via coloro che nel corso dello studio si mostrano privi di attitudine musicale e di talento ».

Questo però, abbia pazienza l'Armin, succede con tutti i metodi, anche coi migliori o con quelli che egli ritiene tali e che difende in ogni modo, e così pure col metodo italiano, che egli dice, col Nietzsche, un conio di moneta falsa. Sono persuaso che in Italia si studi meno che in Germania, cominciando dai maestri che non studian niente e sono quasi tutti degli empirici che vanno innanzi a tentoni e a svarioni; ma se dobbiamo, più che alle teorie, guardare ai fatti, altro che bisogno di prime donne in Germania! Prime donne, tenori, bassi e tutto ciò che si vuole, hanno in generale delle voci che sono impostate per aria e non si sa cosa siano.

Il libro dell'Armin si chiude con alcuni studi su cantanti moderni: Ludwig Wüllner, Felix Kraus, Francesco D'Andrade, Camilla Landi e Maria Schroder.

Non è il libro, o meglio non sono questi articoli atti a formare delle convinzioni, se l'abbia per cosa certa l'autore. Ripeto che in codeste questioni — alcune eccezioni ammesse anche negli studi dell'Armin che son pur oggettivi — è il fatto che persuade unicamente. Ma è innegabile che tutta questa polemica, praticamente motivata, mantiene viva l'attenzione su certi problemi, che nell'arte del canto hanno un grandissimo valore. L'Armin ha delle qualità di indefesso, coscienzioso e battagliero apostolo, che fa piacere constatare fra tanta indifferenza e sicumera de' praticanti moderni, i quali mirano solo a procurarsi lezioni a un tanto l'ora. Egli certamente osserva, studia ed ama la discussione, in cui non si rende mai pedante o noioso.

Via, per delle questioni di ugola e di canto non è poco. Vedi per contro i tecnici delle riviste inglesi e americane. L. Th.

DANIEL GREGORY MASON, From Grieg to Brahms. **Studies of some modern composers and their art. — New York, The Outlook Company, 1903.**

Non sono soltanto schizzi biografici di distinti compositori, come forse qualcuno potrebbe credere, anzi di sostanza biografica c'è in questo volume la minor parte, mentre il più e il meglio consiste nel ragionamento intorno a forme e aspetti diversi dell'arte.

Come dalle preparazioni del passato questa abbia assunte fisionomie sue proprie, in alcune individualità moderne, noi sappiamo ed è vecchio il sistema; però le osservazioni dell'autore non sono vecchie. Dalla digressione preliminare si vede con quanta chiarezza di procedimento il Mason applichi i principî generali dell'apprezzamento artistico ai casi speciali di singole fisionomie d'artisti e di singoli fatti.

Le figure di Grieg, Dvorák e Saint-Saëns ne escono alquanto impicciolite e ciò non è ingiusto, io credo. Però si consideri bene che non sono questi, studî ed apprezzamenti superficiali. In massima parte noi assistiamo ad una esatta rassegna di fatti dell'arte, in cui stili e forme distinguono e fissano varie individualità preminenti e in cui tutto è solidamente fondato sulla prova obbiettiva.

L'individualità musicale del Grieg, per quanto sia in essa, grazia, intimo sentimento e dolcezza, è rappresentata netta nelle sue limitazioni. Certo nella lingua dei suoni gli artisti che possono trarre un'espressione universale dalla materia preparata ed evoluta coi secoli che essi utilizzano, sono assai rari e di questo calibro nessuno, a mio avviso, è fra quelli di cui si discorre nel presente volume, neppure il Brahms. Gli elementi sonori combinati dal Grieg sono circoscritti da una vena che non può grandi cose, perchè appunto troppo in dipendenza, troppo legata alla espressione dei canti nazionali o famigliari, come che l'artista per esprimersi chiaramente e con efficacia, per essere personale e completamente sincero, sia costretto a parlare non la gran lingua de' suoni, ma uno de' suoi dialetti. Ripeto, trovo giusto, nella sua linea generale, il concetto che ha informato l'apprezzamento espresso dal Mason in ordine all'opera d'arte del Grieg. Se questo non deve valere come una preconcezione nel giudizio della sua musica, esso può bene spiegarci come l'interesse che emana da una specie d'arte particolare, sia quasi in troppo stretto rapporto con l'ambiente in cui essa ebbe vita; così che l'influsso di questo ambiente combina e modifica, mediante le impulsività individuali, gli elementi dell'arte dai quali si forma il carattere. Orbene la musica del Grieg, con tutte le sue innegabili qualità, sente di questa eguaglianza di visione e di tinte, che per essere spesso prevalenti sulla linea dei concetti, imprimono

sol poca varietà e conferiscono poca energia alla sostanza e quindi non offrono garanzia di efficacia durevole nell'opera d'arte.

Morto Brahms, in generale si presenta il Dvořák come il più grande fra i musicisti viventi. Se è alla stregua di questo criterio — ed è certo così — che si intende giudicare lo stato della musica ai dì nostri, veramente non c'è da rallegrarsi di esso. Anche in questo caso ci siamo ristretti in un assai piccolo cerchio. È troppo boemo il tipo Dvořák per poter essere generalizzato. Questo stile assolutamente provinciale (solo il Mason insiste un po' troppo nel dipingere il Dvořák come un contadino — *peasant* — della musica) qual'è desunto dalla ritmica e dall'indole dei canti popolari preferiti, vive di fioriti disegni e di ornamenti dolci sì, ma non tanto come crede il Mason, quanto vezzosi e candidi, cui ogni significato di profondità espressiva è purtroppo assente. Nel naturalismo di Dvořák è più un difetto che una qualità, tanto esso è prevalente sull'arte, per mezzo della quale egli non contrae rapporto colla sua evoluzione generale. Manca in esso profonda espressione ed ampio scopo.

Quantunque diverse per natura, appartengono alla medesima classe le figure di Camillo Saint-Saëns e Cesare Frank. Questi due compositori rappresentano due altre diverse parzialità della musica. Saint-Saëns è l'artista dell'abilità fine, il musicista che rivela l'interesse e il valore suo specifico nelle qualità ritmiche della sua musica, con un'espressione prevalentemente attiva all'esteriore, ma deficiente di sentimento. Franck è natura contemplativa di mistico, più monotono ma più vario del Saint-Saëns nella melodia e nell'armonia e più profondo nel sentire. In confronto cogli altri di cui s'è parlato, è certo che il mondo contemplativo di questi due ultimi compositori è più vasto, ma la loro opera è, in causa del temperamento individuale, anch'essa limitata e per null'affatto universale.

Lo Tschaïkowsky, più portato per indole a far prevalere l'espressione, che per lui rappresenta il fine della musica, è dall'impeto del sentimento trascinato a sacrificare la forma. Egli è il musicista romantico per eccellenza; ma guadagna troppo in effetto pel momento, eccita troppo grandi crisi, perchè l'efficacia della sua espressione possa resistere a lungo. Succede anzi il contrario: questa scema col ripetersi e l'artista perde terreno. Certo la musica, nei suoi elementi primarii della danza e della canzone, trovò in quest'uomo dal temperamento complesso, un impulso che si tradusse in molto maggior ricchezza e varietà che negli altri, eccetto Brahms.

Questi è il compositore in cui ogni emozione, profonda, tenera, nobile, è controllata, disciplinata dalla mano sapiente dell'artista.

Il grande stile è proprio di Brahms come di Tschaïkowsky; esso non trae i suoi elementi da un uomo o da una nazione, ma dal mondo. Brahms è più potente nel bello, Tschaïkowsky nell'espressivo. Ma entrambi sono poi così forti nella tecnica della loro arte, che possono più degli altri utilizzarne gli elementi materiali. Brahms è il più profondo e comprensivo. Tutti i principii della evoluzione musicale della materia de' suoni si raggruppano ed esemplificano in Brahms; egli è il più grande.

A questi concetti sviluppati dal Mason nei singoli studi sugli artisti prescelti, ci sarebbe pur da fare qualche commento, oltre a quel po' che io mi sono permesso a proposito del Grieg.

In fondo in fondo il Mason conosce le opere di questi maestri dei quali scrive. Si può osservare che egli esagera facendo dello Tschaïkowsky e del Brahms gli unici degni artisti moderni che portano innanzi la fiaccola di Bach e di Beethoven. Egli è forse troppo assoluto ne' suoi apprezzamenti. Non si saprebbe forse trovare qual sia il campo in cui questi due suoi eletti — Tschaïkowsky e Brahms — abbiano manifestato qualche cosa di veramente, di assolutamente inaudito e di nuovo; ma che superino gli altri qui annoverati per la vastità della concezione, è vero; non sempre però per la forza della tecnica, in cui il Dvorák credo non sia inferiore allo Tschaïkowsky.

In ogni modo il libro del Mason è veramente dettato da un intelletto attivo e cosciente; è scritto bene, con liberalità, con viste moderne ed è uno dei pochi che recano argomenti semplici, convincenti e di buon gusto. Gli artisti che s'appassionano al mondo della creazione musicale, lo leggeranno con diletto e profitto.

L. Th.

Estetica.

Th. Humpert, Der Musiker und seine Ideale. — Stuttgart, 1903. Verlag von Strecker und Schröder.

Lo sfogo di un giovane che ha l'anima piena di entusiasmo per l'arte della musica, e lo esprime con elevatezza di mente e di cuore, non è ai dì nostri cosa che ci sia dato spesso notare. L'aridezza delle nostre speculazioni non alimenta la parte sentimentale dell'arte; ma è puro sentimento e coscienza della missione d'artista che hanno inspirato queste belle pagine.

Circa il rapporto fra l'arte e propriamente fra la musica e l'ideale d'uomo e d'artista concepito dall'Humpert, si nota in lui ancor molto, troppo forse della fantasticheria e della illusione romantica. È un prodotto della sua cultura ed è ad un tempo il naturale im-

pulso che si manifesta, quell'impulso che doveva trionfare sul caos de' suoi studi teologici, giuridici e letterari e che doveva fargli abbandonare la scienza del diritto per dedicarsi interamente all'arte dei suoni.

Egli racconta con interesse assiduo come si verificò in lui questa trasformazione ed esprime la sua grande fede nella missione dell'arte che egli ha fatta la sua stessa missione. Egli vede l'arte musica come l'unica rivelatrice dei misteri del mondo e l'inesplorabile *unde* e *quo* di ogni sensazione, di ogni gaudio intimo, di ogni profonda verità, di quanto l'uomo può sentire e concepire.

Con questo idealismo, seguito nelle sue forme manifeste o da lungi intravvedute, si arriva a delle visioni e a delle contemplazioni così amplificate, eclettiche e complesse, che si sente lì presso il battito poco conquidente di una speculazione trascendentale, pericolosa forse per la speciale natura dell'arte e nè anche sana. Io crederei quindi cosa opportuna dare un limite più preciso, specie per un giovine che sente così nobile in se stesso la missione dell'artista, un limite a queste divagazioni, onde l'arte, di che egli deve presto o tardi dar saggio, non abbia a perdersi, come i suoi discorsi, fra le nuvole azzurre.

Egli ama i grandi artisti e più di ogni altro Beethoven e Wagner. Egli ha trovato i suoi dioscuri. Questi veri maestri del più puro ideale d'arte sono famigliari nella casa del suo cuore. Quando egli possederà interamente il segreto delle loro opere e rileggerà ciò che ha scritto nel presente opuscolo, vedrà chiaro ciò che vi aveva di ingenuo e di morbido fra tanto ondeggiare di sentimenti elevati e tanto mutar di visioni e di sogni.

Ma quanti giovani e adulti avrebbero bisogno di leggere oggidì, fra lo scetticismo invadente e la perversione dell'interessata realtà, le pagine dettate dall' Humpert, pagine sincere di un'anima che non sarebbe d'artista se non fosse quello che è! Essi potrebbero forse sanare quel sentimento di depravazione egoistica che dall'arte li allontana ogni dì e li adduce sempre più presso al mestiere.

C'è bisogno di idealità nei nostri artisti, che più sanno, incomparabilmente più, di quel che sentono; troppo sanno, cioè troppo conoscono la vanità del sapere onde traggono non la loro virtù, ma il loro atteggiamento superbo. E se mediante il culto dell'ideale l'uomo si migliora, l'artista ne ha più di tutti necessità, perchè egli vive di esso, quando è artista vero. Che l'opera attiva e reale dell'Humpert risponda alle sue idealità: questo è l'augurio che sente di fargli sinceramente chi non è ancor divenuto scettico di fronte alle manifestazioni dell'arte, le quali sono al postutto fra i più grandi e veri sollievi nella vita.

L. TH.

Opere teoriche.

D. ZACCARIA MUSMECI, Nozioni di musica. — Acireale, 1903. Tip. edit. XX secolo.

L'autore ha saputo condensare in poche pagine, con semplicità e chiarezza, le nozioni elementari necessarie a chi vuole intraprendere lo studio della musica, facilitando il còmpito del maestro, al quale non spetterebbe più che l'addestrare l'allievo nell'applicazione e nella pratica delle regole apprese.

A nostro avviso l'autore ha raggiunto lo scopo prefissosi; solo ci avrebbe piaciuto che egli non si fosse limitato a parlare della costituzione delle scale *in pratica*, perchè l'insegnamento sarebbe riescito fin da bel principio più proficuo e più utile sotto ogni aspetto col lasciar scorgere la teoria della tonalità e della modalità, mentre poco giova all'allievo saper dire empiricamente in qual tono ed in qual modo è scritta una composizione musicale, se egli non ne capisce l'essenza.

Lodiamo senza riserva le due appendici che fanno sèguito alle lezioni; la prima riguarda il significato delle forme musicali più in uso, compresevi le danze principali; nella seconda sono presentati brevi appunti sull'orchestra e gli stromenti, e sulle voci ed il coro. A qualche dimenticanza ed a qualche svista, che però nulla tolgono al valore dell'opuscolo, potrà facilmente essere provveduto nelle edizioni successive, che certo non devono mancare e che noi desideriamo ad una pubblicazione meritevole di buon successo.

O. C.

GEORG SCHADE, Der Deutsche Männergesang. — Cassel, 1903.

È veramente encomiabile l'impulso che in questi ultimi tempi Guglielmo II ha dato con parola e con fatto al canto corale maschile. Ed a Lui soprattutto che, seguendo le tradizioni classiche e l'istinto del suo popolo e malgrado le acerbe critiche, devesi quel grado d'importanza e di perfezione, quelle schiette e nobili soddisfazioni collettive che raggiungono le gare ed i concorsi coristici in Germania (Cassel, 1899 ed ultimamente Francoforte, 1903). Basta percorrere questo libercolo per convincersi di ciò, sia dal lato storico che artistico; un lavoretto conseguente di quell'impulso.

Questi sono voli idealistici sconosciuti in Italia. Noi non abbiamo che indifferenza e sarcasmo, se non bizze volgari, per tutto quello che è rivelazione di sentimento elevato ed idealista e perciò alcuna volta ingenuo ed a prima vista privo di scopo pratico. Ma al contrario, quale tramite di energie vitali, di forze riunite è questo

spendere convenientemente il tempo in concorsi e gare sieno esse musicali o corali; e quale immenso beneficio ne proviene non soltanto per lo spirito e per l'intelligenza, ma pure per la salute dell'organismo tutto. C. So.

C. F. ABDY WILLIAMS, The Story of Notation. — London, 1903. The Walter Scott Publishing Co., Ltd.

Una storia della notazione musicale è utilissima in sè, perchè mostra lo sviluppo di un coefficiente essenziale dell'arte musica e della sua forma esterna e perchè inoltre, spiegando e traducendo tutto il materiale della musicografia dell'età passate, offre il mezzo di poter penetrare nei misteri dell'arte antica, la cui chiave, s'intende, è ancora il sistema di notazione.

Per gli scopi che essa persegue, una storia della notazione deve cominciare dall'esame e dallo studio della notazione greca, la quale, come ben comprende il Williams, non può essere disgiunta dalla conoscenza degli antichi istrumenti, delle scale o modi, delle regole della composizione musicale e delle stesse melodie.

Segue poscia lo studio della notazione ambrosiana e dei neumi con tutte le differenze che trae seco la teoria medioevale suddivisa per scuole e per autori.

In processo di tempo le diverse intavolature per istrumenti offrono copiosissima materia di esame, secondo che esso ne venga determinato dal basso generale, dalle linee, dai sistemi, dalle parole di espressione, ecc., finchè si perviene all'analisi della notazione moderna di comune ed universale accettazione.

S'intende che questa esposizione delle grandi linee di evoluzione della musicale grafia non può tener conto delle recenti proposte di riforma, le quali non hanno cambiato l'uso della notazione, come pure, anco se accettate, non ne cambierebbero in sostanza i dati fondamentali.

Il libro del Williams contiene una quantità di esemplificazioni grafiche utilissime, indispensabili anzi negli studi di paleografia musicale, specie se applicata alla decifrazione de' codici antichi.

L'estensione e l'esattezza della grafia e del commento sono le qualità che più raccomandano il volume agli eruditi della musica e ai musicisti desiderosi di cognizioni vere e profonde intorno alla loro arte. L. Th.

LILLI LEHMANN, How to sing. — The Macmillan Company, New-York-London, 1903.

Dopo un'attenta scorsa data a questo libro, osservatone il lusso dell'edizione, il nostro apprezzamento su di esso resta il medesimo, quale lo formulammo allorchè ci fu dato di leggere l'originale te-

desco: Intuito naturale, buon senso e grande esperienza sono le principali qualità che spiccano in quest'ultimo — il più importante — lavoro della Lehmann.

Noi, pure ammirando la geniale artista di canto, siamo grati alla *Rivista* che ci porge qui il destro di accennare ad alcune mende che riscontrammo sino da allora, e che al certo deteriorano assai il lato applicativo di questo lavoro. Non potremmo caratterizzarle meglio, che riportandoci alle stesse parole della L. nella sua introduzione. Ella, alludendo al momento di decadenza per l'arte vocale, esclama: « Questo succede perchè la scienza comprende troppo poco di canto, ed il cantante troppo poco di scienza ». Ed ella stessa cantante innata nel senso più lato della parola, malgrado la sua grande esperienza, non poteva sottrarsi a questa verità.

Il buon cantante, privo di esatte e basate cognizioni scientifiche, potrà a viva voce, con l'esempio, sia pure con mezzi empirici, comunicare agli altri la propria maniera di cantare; ma allorchè egli vorrà far ciò letterariamente, cioè per il tramite della parola orale o scritta, non riuscirà nel suo intento che a metà, andando incontro il più delle volte a delle false esposizioni ed a massime azzardate.

Rimarchiamo subito a questo proposito la deplorevole abitudine che hanno i cantanti naturali — li chiameremo così per distinguerli dai veri cantanti artistici, con serie basi scientifiche e con studi sistematici di tutta la tecnica vocale — d'impartire l'insegnamento vocale secondo la classificazione della propria voce. Essi opinano di poter trattare una voce di donna nello stesso modo che si tratta una voce d'uomo; cioè una voce di soprano come una voce di tenore, ecc., cadendo in un errore fondamentale, data la differenza di meccanismo laringeo tra voce di donna e voce d'uomo. Di questa opinione è pure la stessa Lehmann. Ella è nella persuasione che la sua Maniera di cantare (« Meine Gesangskunst » (1)), cioè l'enumerazione e l'esposizione delle sue sensazioni vocali quale soprano drammatico, possano adattarsi, estendersi a tutte le altre classificazioni e su di quelle sensazioni speciali edificare regole e precetti d'insegnamento generale.

La rappresentazione di queste sensazioni è stata resa visibile in

---

(1) Letteralmente: « La mia arte del canto », una frase in italiano che non ha senso; poichè l'arte del canto, è l'arte del canto e non può essere sua a differenza di quella di un altro. La traduzione inglese « How to sing » è più sensata e suona in italiano: « Come (devesi) cantare ».

questo lavoro mediante diverse figure — talvolta inutilmente ripetute e con grande sfarzo di carta — dell'organo vocale, sulle quali, mediante segni grafici in rosso, vengono indicate le direzioni della colonna sonora nei differenti registri e gradi di estensione, e le posizioni degli organi movibili (lingua, velo palatino, epiglottide e laringe); non accennando neppure nel testo ad alcuna diversità di meccanismo laringeo nelle diverse classificazioni, così che devesi intendere l'esempio rappresentativo dato per il soprano pure per il tenore, ecc., giungendo persino talvolta al punto da non avvertire neppure il lettore che, in riguardo alla distanza di estensione, la differenza tra voci di donna e di uomo è di un'ottava giusta (Figure a pag. 111, 129, 137, 165). Ma questa sarebbe una trascuratezza ben rimediabile da parte dell'insegnante; d'altro e di più importante trattasi riguardo alla conseguente falsa esposizione del procedimento dei registri.

Nelle figure presentate dalla signora L. a questo proposito, osservasi sempre che i segni rossi, indicanti la colonna sonora, si dirigono nel registro di petto al palato duro, nel registro di testa intieramente verso le fosse nasali, mediante l'abbassamento completo del velo palatino (Figure a pag. 115, 117, 119). Qui siamo tutt'affatto su di un campo difettoso e da noi altra volta già segnalato, parlando della moderna scuola tedesca di canto. La scienza ci insegna che il registro puro di testa non richiede niente affatto la direzione della colonna sonora nelle fosse nasali — chè ciò cagionerebbe il difetto dichiarato della voce nasale, riprovevole tanto quanto il difetto della voce gutturale —; ma soltanto un diverso meccanismo dei muscoli costrittorî della *glottide*, da quello richiesto dal registro di petto; e che la direzione della colonna sonora intendesi per tutte le classificazioni, per tutti i gradi di estensione e per tutti i registri, *sempre* al palato duro presso i denti incisivi, in quello spazio detto di condensazione. Nelle suddette figure dunque v'è falsa esposizione e relazione tra voce di testa e voce nasale, due cose ben diverse e distinte e non da confondersi con risuonanza nasale e dei seni frontale ed occipitale; tanto è vero che padroneggiando il velo palatino, come si conviene nel canto artistico, potrassi benissimo rendere voce nasale tanto il registro di testa che il registro di petto. Lasciamo senza invidia ai francesi il monopolio delle note nasali, una conseguenza della natura della loro lingua; e guardiamoci bene, specialmente noi italiani, d'imitarne l'esempio coll'abbassare di troppo il velo palatino, aprendo alla colonna sonora, che è quanto dire alla corrente dell'aria espirativa, l'accesso delle fosse nasali. La nostra favella, e conseguen-

temente il nostro canto ed arte vocale, è essenzialmente *palatale* ed ogni diverso appoggio risulterebbe in contradizione fisiologica colla natura di quella e quindi inestetico e difettoso.

Ed a proposito della questione dei registri — questione che ci interessa particolarmente — non comprendiamo come l'eminente artista di canto possa, con una disinvoltura veramente femminile, ammettere l'opinione che i registri non esistono in natura (Pag. 134). Per provarle il contrario, oltre l'appoggio scientifico già riportato più sopra, basti ricordare qui quella maniera popolare che adoprano nelle loro canzoni i Tirolesi e gli Svizzeri dei cantoni di lingua tedesca. Il loro *Jodeln* non è altro che un alternarsi dei due meccanismi in questione — e, s'intende, alternarsi pure di *note* gravi ed acute — maniera tutt'affatto spontanea, naturale e non un prodotto di coltura musicale e tanto meno di arte vocale. Noi abbiamo avuto occasione nei frequenti soggiorni nella Svizzera di occuparci seriamente ed espressamente nell'osservazione di questo fenomeno, ed abbiamo fra altro constatato, come nello stesso modo che il registro puro di testa suonava manierato, forzato nelle voci di uomo, così suonava snaturato ed inestetico il puro registro di petto nelle voci di donna; portandoci alla conclusione che, abbenchè tanto all'uomo che alla donna non sia impossibile emettere delle note nei puri registri di testa e di petto, il loro rispettivo registro — o meglio meccanismo laringeo — più fisiologico, perciò principale nel canto artistico, sia per l'uomo il registro di petto, per la donna il registro di testa; restando comune ad ambidue il registro misto o di mezzo, il quale non è altro che una mescolanza di due differenti risuonanze, ma non di due differenti meccanismi.

Altra piccola menda osservasi nel libro della Lehmann nelle figure ove vengono assegnate alle vocali delle posizioni tutt'affatto arbitrarie. Qui vien fatto di esclamare: Ma come si può parlare di vocali e consonanti senza serie e basate conoscenze della fonetica?

Coll'accennare a queste mende, non intendiamo di concludere che il modo di cantare della signora Lehmann sia difettoso. Questo non possiamo ammetterlo, tanto più che all'atto pratico — allorchè udimmo qualche tempo fa la L. in alcuni concerti a Berlino — non riscontrammo nessun difetto vocale e tanto meno quello della voce nasale. Piuttosto crediamo che soltanto l'osservazione unilaterale della propria classificazione e del proprio registro e l'annettere troppa importanza ad un appoggio speciale di una tal lingua, l'abbiano apportata ad una falsa percezione delle proprie sensazioni vocali, prese ed applicate in forma e maniera generale. Del rimanente il lavoro della Lehmann resta sempre d'interesse grande per le qua-

lità già enumerate: in qualunque frangente, la grande esperienza, l'intuito ed il buon senso innato la salvaguardano sempre e mediante pure l'appoggio della nostra antica scuola, nella quale è stata allevata ed educata; poichè ella resta malgrado l'internazionalismo della sua arte, una cantante-maestra *durch und durch* prettamente italiana.

Soltanto ci sorprende che ella artista seria e provetta, giunta all'apice della gloria ricompensata, permetta, soprattutto nelle traduzioni inglesi, di dare ai suoi lavori forma e veste troppo rasenti alla superficialità dell'arte in voga, l'arte *fashionable.*

C. So.

Musica sacra.

CHERUBINO RAFFAELLI, Il Canto-Fermo ed i suoi pretesi riformatori. — Lucca. Tipogr., Libr. e Cart. Boroni.

In questo piccolo libro l'A. vorrebbe spezzare una lancia in favore dell'uso del *diesis* nel canto fermo e nell'antica musica greca, contrariamente alle affermazioni dei « moderni riformatori del canto gregoriano ». La tesi sarebbe arditissima, ma l'A. si accinge alla dimostrazione della medesima con una leggerezza veramente incomparabile e con una mancanza assoluta di coltura storica e gregoriana. Citazioni vaghe, incerte, alle volte contraddicentisi ed esposte farraginosamente con forma confusa, anacronismi storici (fra altri a p. 26 ci fa Severino Boezio contemporaneo di S. Agostino? ..... mentre il primo moriva nel 525 ed il secondo nel 430!) tolgono qualsiasi ombra di serietà alla piccola *brochure,* nella quale l'A. facendo del vero *dilettantismo* polemistico, finisce per impegolarsi allegramente di quella pece che egli rimprovera con tanta vivacità ai moderni scrittori di cose gregoriane, il cui fine primissimo sarebbe « di dare alquanto sfogo alla propria fantasia letteraria e non quello di arrecare utilità e vantaggio alla officiatura ecclesiastica ».

A chi poi volesse avere un' idea sintetica del come l'A. intenda la tonalità gregoriana, dedico questa portentosa affermazione: « Il Canto-fermo è composto d'intervalli di Tono e semitono, e *il quinto modo corrisponde esattamente alla moderna scala di Do maggiore*; dunque il Canto-fermo ha la identica conformazione della musica moderna, sia *per l'esatta eguaglianza degli intervalli,* derivati dal sistema greco, sia per i *Modi maggiore e minore,* per la modulazione, per i segni di alterazione, gli abbellimenti, le cadenze, ecc. ».

S.

Wagneriana.

HENRY THODE, Wie ist Richard Wagner vom deutschen Volke zu feiern? — Heidelberg 1903. Carl Winter's Universitatsbuchhandlung.

L'importanza mondiale dell'arte di Riccardo Wagner ha suggerito al Thode un programma di festeggiamenti, inaugurandosi a Berlino il monumento al grande maestro. Il quale programma comprende la esemplificazione pratica dell'idea wagneriana nelle forme diverse del suo sorgere, della sua evoluzione e maturità, nei campi della musica e del teatro. In questa occasione, una serie di concerti storici e un congresso musicale dovrebbero seguire come parte complementare del progetto.

Riccardo Wagner rappresenta l'attuazione completa di un'idea, che nel mondo dell'arte si è andata agitando da secoli: la libera espressione del puro sentimento umano mediante la musica nel dramma. L'opera d'arte di Bayreuth è l'incarnazione spontanea di questa idea. La musica pura e le sue vicende nulla vi hanno che fare; i problemi scientifici e storici che s'avvolgono intorno alla musica, neppure; dunque le esecuzioni dei concerti istrumentali e tanto meno lo storico congresso internazionale di musica, non possono accettarsi come rispondenti al carattere, al significato che deve avere un'onoranza, una solennità wagneriana. Wagner ha dato tutta l'opera sua per la vitalità del fatto artistico. Rappresentiamo questo fatto insieme a tutte le sue relazioni evidenti, e siano pur queste riassumibili attraverso la storia; allora noi saremo dentro la cerchia del sensibile, dell'opportuno e del ragionevole, conforme la natura dell'arte che nell'uomo insigne vogliamo onorare, nell'eroe e nel fatto.

Anch'io quindi sono d'opinione che *la festa si faccia con le idee dell'uomo da festeggiarsi* e non altrimenti.

Il cielo sereno di tali onoranze si è intorbidito specialmente in causa dei *purissimi*, che hanno accampato un intervento a loro uso e consumo, e degli scienziati musicali, i quali con le stesse intenzioni e gli stessi fini degli altri hanno voluto farci star dentro un congresso — Dio, Wagner e un congresso musicale, quale stridente anacronismo! — Ma i Wagneriani e i detti incliti *purissimi* si sono domandati, ed a ragione, che significa questo congresso, mentre parte dei presunti congressisti hanno temuto che le feste musicali wagneriane distraggano o piglino per sè tanto dell'attenzione generale da mettere in seconda linea, se non in serio pericolo, le sorti del congresso. Ne è nato un dibattito, una scissura

che ha determinato pubbliche proteste e determinerà molte astensioni da ogni parte; e questo perchè, contrariamente alla logica e al senso comune, si è voluto far troppo e ognuno in onore della propria idea, dimenticando, più di tutto, Wagner medesimo e la sua arte.

Questo io dico per riassumere uno stato di cose spiacevolissimo, dal quale il Thode per vero fa astrazione, ma che non si può non rammentare con vero rincrescimento leggendo il suo scritto; una situazione creata a posta e in cui i partiti lavorano meschinamente e gli uomini ancora, ma non per amarsi nè per la concordia certamente.

Il fascicoletto del Thode (che deve essere, se non erro, la riproduzione di un articolo pubblicato non molto tempo fa in un periodico musicale tedesco) contiene un programma di esecuzioni musicali e drammatiche, inteso a dimostrare qual sia la posizione che la individualità di Riccardo Wagner prende nella storia dell'arte e specialmente dell'arte nuova del nostro periodo cristiano.

Egli ha compreso con uno sguardo le fasi della tragedia ellenica, in cui il Maestro vide la pietra fondamentale in sè raccogliente le forze tutte e le tendenze dell'arte rinnovata nello spirito, nelle forme e nell'indirizzo. Egli ha percorso le epoche, e dalle rappresentazioni medievali è passato all'arte della Rinascenza, al teatro di Spagna e d'Inghilterra, a Goethe ed a Schiller; ha seguito il Wagner passo per passo nell'origine e nella evoluzione della sua idea e ci ha presentato il suo dramma come il coronamento della grande opera dei secoli nell'ideale Beethoveniano: *Gioia, bella scintilla degli Dei* — dopo le alterazioni e i luminosi intervalli del '700 e le aberrazioni dell'*opera* nella prima metà dell' '800.

Ed ora al programma delle feste.

Esse avrebbero principio con una rappresentazione dei *Maestri Cantori di Norimberga* — *Onorate i vostri maestri tedeschi*, dice Hans Sachs — cui farebbero seguito opere di Gluck, Mozart e Weber, non che drammi di Lessing, Goethe e Schiller, farse popolari di Hans Sachs, concerti sacri ed esecuzioni di musica da concerto di Haydn, Mozart, Beethoven, Liszt e Wagner.

In quanto alla partecipazione dell'arte straniera, la Francia contribuirebbe alla grandiosa festa con l'opera *Il portatore d'acqua* di Cherubini e con opere di Méhul e Boyeldieu; l'Inghilterra con una tragedia di Shakespeare, la Spagna con un dramma di Calderon, l'Italia con la sua antica musica sacra — e qui è proprio il caso di sorprendersi: o che l'Italia non ha, in rapporto all'arte di Wagner, nulla di serio e di buono che la musica di Palestrina?

O non è piuttosto questo un luogo comune, accettato da Wagner medesimo, e trasmesso tal quale da ciechi propagatori giuranti *in verba magistri?* — La Russia interverrebbe col suo antico coro jeratico; l'Olanda, la Svezia e la Danimarca con l'esecuzione di danze e canzoni popolari. Dopo questo po' po' di roba, s'inaugurerebbe finalmente la statua di Wagner colla *Huldigungsmarsch* e il *Preludio* del *Lohengrin*, alla quale cerimonia seguirebbero alcune conferenze.

Ogni punto del su esposto programma è motivato ed illustrato dall'A. con argomenti e spiegazioni indotte dall'opera di Wagner come artista e pensatore, e di ogni proposta è trovata così la sanzione nella stessa dottrina del Maestro.

Ora due parole di commento.

Il Thode che ha seguito Wagner, la sua opera attiva ed i suoi scritti nell'esposizione preliminare del suo programma, è incorso, come un dì lo stesso Maestro, in lacune deplorevoli, fra cui quella degna di maggior nota riguarda precisamente l'arte della musicale rinascenza, l'*opera italiana*. Essa in una festa wagneriana non solo ha ragione di essere, ma non è possibile escluderla senza strappare all'arte che si vuole onorare, il carattere essenziale della sua fisionomia e della sua comprensibilità. In breve, Wagner ritornò sul concetto vero degli operisti italiani del '600, Jacopo Peri e Claudio Monteverdi. Il loro spirito aleggia, più che quello dello stesso Gluck, nel suo dramma: forma, intendimenti, espressione della musica, motivi tematici, orchestra, scena, tutto, ripeto, concorre a stabilire la più stretta relazione fra l'opera italiana dei primi trent'anni del '600 e il dramma di Wagner. Noi rispettiamo il nesso intimo a cui allude il concetto della riproduzione Palestriniana; ma lo troviamo troppo generale e indiretto; quindi, oltre alla musica di Palestrina, e prima di essa anzi, è l'opera del Monteverdi e del Peri, è la cantata drammatica italiana che rifulge di tutto l'originale splendore della purissima idea wagneriana, nell'*Euridice*, nell'*Orfeo*, in *Tancredi e Clorinda*, la scena drammatica la quale si stringe il più naturalmente accanto al fatto, che ne è sorto come sviluppo e postulato definitivo, il fatto di Bayreuth.

Colmata questa lacuna, il programma proposto dal Thode è veramente bello e degno dell'altissimo Maestro. Se non che per la sua vastità è probabilmente destinato a rimanere sulla carta. Ma anche restando semplicemente un progetto, esso fa rettamente e nobilmente pensare; chiarisce e ricorda molte cose che, so bene, la Germania intellettuale ed artistica non ha potuto obliare.

L. Th.

Musica.

AMILCARE ZANELLA, Op. 25. *Fantasia e Grande Fugato sinfonico a quattro soggetti per Orchestra e Pianoforte*. Partitura d'Orchestra. — Torino. Marcello Capra editore.

Fra le varie maniere di comporre e le varie specie di opere in cui ama provarsi la capacità dei neo-puristi della musica, questa del maestro Zanella è una delle meno allettevoli, sì poco l'arte ha che vedere con tal sorta di maneggio accademico, di fredda scienza e freddo calcolo pel quale essa si vede gabellata.

Quando noi avremo sostituito interamente quel po' di naturale attitudine che ancor ci resta nel sangue, con simile industria speculativa e tale abilità di virtuosi, allora potremo del tutto apparire come dei retori alessandrini, dei grammatici e dei bibliotecari. In tal modo si trasforma e risolve anche l'arte musica divenuta esercizio.

Se non che, a mettere in guardia gli inesperti contro gli attacchi di codeste antiartistiche falsità, ben so che s'incorre oggi ne' facili spregi di una classe di musici, che si è riservata quasi il monopolio dell'ottimo; per cui più che vaghe parole occorrono prove di fatto.

E vengo dunque ai fatti.

La *Fantasia* del Zanella rappresenta, sì nei concetti come nella veste armonica ed istrumentale, per buon tratto quella vecchia mistura classico-romantica, che risponde all'insipida e diluita maniera di Mendelssohn-Gade, alla quale abbiamo abiurato da tempo e senza fatica. Ma là almeno una forma, per quanto scodellata, assicurava l'incastonatura di un contenuto pur sempre senza sapore e vero, ma che ci richiamava, se non altro, alla metrica, al ritmo di graziosi contorni, cioè alla forma istessa, che fu già ed è ora tanto più divenuta per taluni la panacea, l'ancora di salvezza del purismo decadente post-beethoveniano. Il maestro Zanella non ha voluto propriamente giungere sin lì, ha dispregiato l'altezza, ha fatto un mezzo volo d'Icaro e però cosa fin troppo ardita, per una fantasia che muove misera di concetti, con un tema ansimante, e inaridito oltre a ciò fra gli sterpi di un'orchestrazione scolastica e trivialetta; a questa fa solo riscontro, per debito di coerenza, il provincialismo pedestre di un secondo tema, che equivale a uno squarcio di contrappunto barbino. La relazione tonale fra i due temi è da *La minore* a *Si bemolle*: niente di male per ciò; il primo tema è ripreso pur troppo più che a dovere, dopo tante ripetizioni cui l'assoggettò una tempra versatile, ma del secondo più nuova alcuna se ne ha.

Però il Zanella ha scritto una *Fantasia*: mani libere adunque e tutto là dentro vi scorra facilmente come l'olio.

Ora pertanto egli va a mettersi sulle spalle, ancor tenere forse, un pondo ben più grave.

Oggimai a proposito di questi *fugati*, piccoli o grandi che siano, si è costretti a ripetere melanconicamente il noto adagio *Qui nous délivrera... des canons et des fugues?* Tutti i giovinetti tormentati dalla brama di dar saggio del loro talento sinfonico precoce, fan l'occhio dolce all'alta idealità di un *corale* e susseguente *fugato* per orchestra; vanno dalla scuola all'accademia con la lor partitura e dall'accademia alla ...professione. Ed eccoteli genii piantati lì su due piedi, senza speranza alcuna che un raggio di luce penetri in quei loro gran cranii vuoti, che sono l'immagine più perspicua dei loro *corali, fugati* et similia.

La più certa, se non la più bella prova di non aver che dire colla propria musica, è il parto forzato di uno di codesti pezzi, col quale il compositore afferma, se non altro, che la sua passione artistica è tutta fatta di calcolo, di pazienza e di sgobbo. L'arte, poverella, frema per pudore e vada a nascondersi, che importa? I giovinetti di cui sopra vi diranno: noi siamo i paladini della musica severa, pensata e ben fatta, e basta così.

Basta così or dunque anche con la mia digressione; e ritorno al componimento Zanelliano, la cui seconda parte, il *Grande fugato a quattro soggetti*, è saggio di prestante e industre fattura.

Il primo soggetto è di costruzione binaria a ritmo uniforme; esso arieggia a corale ma offre solo mediocre interesse, anche perchè è poco suscettibile di colorito armonico. Il secondo è di carattere tutto opposto, a misura sciolta, leggera e saltellata; peccato che sia deficiente di senso, nè si presti a ritmi e figurazioni originali; trattandolo, specie così diluito com'è, si cade nell'usato per forza. Il terzo soggetto è migliore: in confronto cogli altri due, sembra un capolavoro come disegno e come idea; ma non bisogna illudersi: sotto l'effetto di alcune buone note non c'è che fattura comune e piuttosto grossolana dal principio fino alla cadenza, che è una volgarità di palcoscenico. Al pianoforte incombe il quarto soggetto, un tema assai logoro di *saltarello* che era meglio lasciare.

L'unione dei quattro soggetti segna l'effetto solamente massivo di una partitura da banda militare, che v'infligge un contrappunto schiacciante e pagano, senza risparmiarvi fatali lacerazioni all'orecchio. Gli istrumenti si dividono i soggetti a serie, saltellanti, strepitanti fuor d'ogni grazia di Dio.

Il pezzo è inconcludente; come forma è uno scucito vaniloquio,

uno scherzo lungo e pesante, una vecchia logomachia in cui le individualità istrumentali gareggiano torneando a spinte, a strette, tra un orrendo vociar di sinagoga, per arrivare colle ossa rotte a una conclusione, tanto più chiara in quanto l'effetto suo gravita nell'ampliamento formale e ortodosso dei temi, alla conclusione cioè che tutto quaggiù è *much ado about nothing*, specie in materia di *fantasie* e *fugati*, ove non rappresentino questi le cime pur sempre poco ideali dell'arte contrappuntica.

Io non condanno assolutamente il fare ingegnoso dell'A. in sè, la sua tecnica e la sua abilità. Ognuno compone come può e questo è affar suo. Condanno la specie del suo lavoro, nella quale hanno messo radice e minacciano di perpetuarsi degli equivoci, che pel bene dell'arte vorrei dissipati. L. TH.

***P. PIER BATTISTA DA FALCONARA**, La Settimana Santa.* — Ediz. E. Van Eerenbeemt.

È quello che si dice della musica scritta con intenzioni serie, benchè in essa l'ispirazione sia alquanto monocorde e l'armonia non sempre irreprensibile. Certi accordi di quarta e sesta non preparati e ripetuti sui tempi forti della battuta, possono veramente offrire facile appiglio alla critica, di chi in questo genere di musica vuole innanzi tutto — ed a ragione — perfettissima la forma. S.

HENRY EXPERT**, Les maîtres musiciens de la renaissance française: Claude le Jeune, **Mélanges (Premier fascicule). — Paris, 1903. A. Leduc.

Con questo fascicolo il dotto illustratore dell'arte francese del rinascimento inizia una nuova serie della pregievolissima pubblicazione. Vi apporta una leggiera variante al piano primitivo col ridurre la notazione della musica alle chiavi di *sol* e di *fa*, mentre in principio di ogni canzone sono segnate le prime note del testo originale. In tal modo diventa inutile la doppia trascrizione di cui finora l'autore si era permesso il lusso, sicchè il lavoro mirabile intrapreso da M^r Expert procederà d'ora innanzi più facile e più sollecito.

Per la presente ristampa dei *Mélanges* di Claude le Jeune, M^r Expert si è servito delle edizioni: *Livre de melanges* de C. le Jeune. A Anvers, de l'Imprimerie de Christofle Plantin, MDLXXXV, e *Meslanges de la musique* de C. le Jeune, à 4, 5, 6, 8 et 10 parties. A Paris, par Adrian le Roy et Robert Ballard, MDLXXXVII. È tenuto conto, con apposita nota, dei pochi passi differenti che si riscontrano nelle due edizioni.

Tra le canzoni che figurano nel primo fascicolo dei *Mélanges*, mi piacque particolarmente la *Villageoise de Gascogne* « Debat la

noste trill'en may », per la grazia che risalta dall'adattamento a 4 voci di una melodia puramente popolare. Mi fermai anche sulla Canzone terza « Blessé d'une playe inhumaine », in cui il modo minore assume tinte vaghissime dall'incertezza continua della tonalità, pur conservando perfetta la forma polifonica.

Claude le Jeune, compositore che passò trascurato finora, acquista oggi il posto meritatosi nell'arte del cinquecento, mercè le edizioni di M^r Expert. Quando in Italia la cultura artistica renderà possibile il giusto apprezzamento della musica antica, appariranno nella purezza dell'esecuzione vocale, insieme alle severe composizioni dei grandi maestri contemporanei del Palestrina, le brillanti creazioni della scuola francese. Allora conosceremo in tutto il loro valore e Claude le Jeune, e Janequin, e Goudimel, e Mauduit, e Costeley, ecc., il nome dei quali, in Francia, non è soltanto impresso nelle intestazioni delle ristampe dovute a M^r Expert, ma anche celebrato degnamente nei pubblici concerti. O. C.

Archives des Maîtres de l'Orgue des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, **publiées d'après les manuscrits et éditions authentiques avec annotations et adaptations aux orgues modernes par Alexandre Guilmant. — Meudon (Seine et Oise) et chez l'Auteur.**

Colle opere di N. de Grigny, organista della chiesa cattedrale di Reims, si inizia la settima annata di questa importante raccolta. Il Guilmant che molto opportunamente lamenta negli organi moderni, la mancanza degli antichi strumenti, ha però saputo indicare uno strumentale che rende assai da vicino l'effetto voluto dagli autori di queste arcaiche composizioni: sui nostri organi italiani però anche queste ultime combinazioni non sarebbero tutte realizzabili, per l'imperfetta costruzione e progettazione dei nostri strumenti!

Il programma delle audizioni d'organo date nel 1901 e 1902 dal Guilmant al palazzo del Trocadero e sul suo organo di Meudon è semplicemente una cosa meravigliosa e ci dà un'idea esatta della prodigiosa attività ed operosità di questo insigne artista. S.

Denkmäler deutscher Tonkunst, **Ignaz Holzbauer: *Günther von Schwarzburg*. Oper in drei Akten herausgegeben von Hermann Kretzschmar. — Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig, 1902.**

Ignazio Holzbauer (1711-1783) fu un musicista della grande famiglia dei mediocri e fra essi non uno dei primi certamente. Oltre a vari altri posti, egli coprì quello di maestro di corte a Mannheim, dove fece rappresentare la sua opera *Günther von Schwarzburg* per la prima volta nel gennaio del 1777, l'opera medesima che è ripubblicata oggi mercè le cure del comitato per i *Monumenti della musica in Germania*.

— Evvia, se la va di questo passo sarà meglio cambiare il titolo generico della pubblicazione, perchè esso per forza farà ciurlare nel manico i signori del comitato e gli stessi stampatori. —

A' suoi tempi quest'opera, la cui esumazione, visti i precedenti creati, non ci sorprende più, ebbe un certo successo e si ripetè in altri teatri tedeschi, ciò che non basta, secondo me, a suffragare l'onore di cui la si vuole oggetto all'alba del secolo XX.

A vero dire e con tutto il rispetto al prof. Kretzschmar, che è d'opinione contraria, il secondo periodo dell'opera tedesca del '700 non fu generalmente molto più fortunato del primo. Non si dice nulla nella questione, a mio modo di vedere, quando si accentua la pretesa opposizione fra l'opera italiana e la tedesca coll'affermare, in mancanza di migliori argomenti, lo specifico carattere dei libretti, i quali non attingono soltanto alla mitologia o alla storia, ma anche alle fonti della Bibbia e all'epopea tedesca. Gluck, il cantore dei miti greci, è, come musicista e conoscitore drammatico, molto più tedesco di Holzbauer e del suo librettista Klein, ma resta un seguace degl'italiani, se andiamo al fondo della sua musica e della sua così detta riforma. Comunque, ciò che si fa valere in punto a Germanismo di carattere e sentimento, va considerato essenzialmente nella musica.

L'importanza delle composizioni di Holzbauer, dice il Kretzschmar, consiste nell'aver esse preparata la costituzione di una scuola tedesca indipendente (oh non ne sarà certo questo *Günther von Schwarzburg* la prova migliore) e pretende che ad essa si colleghi una serie di opere tedesche, le quali, senza aver avuto una grande influenza, vengano a formare come un ponte di passaggio fra il periodo di Mannheim e l'opera di Weber, anzi precisamente l'*Eurianthe*.

È peccato che quando si abbia il còmpito di sostenere una causa ad ogni costo, si sia costretti per mala ventura di ricorrere a simili argomenti aprioristici e a simili paragoni infelici. Lasciamo stare, lasciamo dormire in pace l'altra musica di Holzbauer, sacra, sinfonica e drammatica (già è tutt'uno), che è una imitazione, anzi una ripetizione pura e semplice delle forme e della sostanza musicale italiana. Il Germanismo di Holzbauer non è altro che la manifesta sua incapacità di assimilarsi convenientemente, naturalmente la morbidezza e la facilità della vena e della tecnica italiana.

Si conosce questa mancanza, e quindi lo specifico carattere tedesco ritrovato dal Kretzschmar, se non altro dal trattamento delle voci che è duro, aspro e che le costringe a salti impossibili; si conosce dall'assenza totale di gusto e di senso pratico ancora oltre

che di senso estetico; mentre l'istrumentale, che pur essendo discretamente sinfonico è affatto antidrammatico, nulla rivela di particolare, date le consuetudini dell'epoca. Le fioriture sparse nelle singole parti vocali sono esasperanti melensaggini e tritumi banali; le cadenze, ricolme di trivialità ridicole, non hanno neppure il pregio di essere vocalmente adatte e di effetto, come sono in generale le eleganti cadenze italiane. Le melodie, quasi dovunque epigoniche, artefatte, risentono della contorsione e del freddo calcolo. L'espressione della parola è orribilmente contraffatta; nelle mani dell'Holzbauer essa assume intonazioni di comicità paesane, ruvide e goffe, nel vano intento di riuscire a qualche movenza decente. Non è povertà di linea e di colorito, ma bizantinismo ridicolo.

Come si onori la musica tedesca (o così detta) con simili pubblicazioni io non so. Mi pare piuttosto che se ne faccia un pretesto, un espediente per attribuirsi una prerogativa, un vanto che dura gran fatica a scegliersi una forma seria di apparenza; mentre non mancherebbero agli eruditi tedeschi dei campi inesplorati della musica antica, per essere coi loro studi, come già lo sono stati, veramente utili all'arte ed alla scienza. Che giova invece cotesta roba alla cultura tedesca? Che si vale essa di codeste esumazioni anfibie e nulla dicenti? È abbastanza che simili prodotti si abbandonino alla loro secolare letargia fra la polvere degli scaffali, che rappresentano fin troppo onore per essi.

Il Kretzschmar ha riprodotto la partitura stampata a Mannheim dall'editore Goetz e l'ha fatta precedere da una prefazione biografica e bibliografica degna di lui, che è un cultore diligente ed appassionato di simili studi; ma ha stentato a mettere insieme degli argomenti per provare l'importanza dell'opera pubblicata. È a sperarsi che egli, con la sua voce autorevole, richiami il comitato direttivo dei *Denkmäler* a migliore e più ponderato giudizio nella scelta dei lavori da passare in dominio del pubblico e da raccomandare agli studiosi. Soltanto allora varrà la pena che questi se ne occupino secondo scopi diversi e rinnovino il lor plauso ai benemeriti editori.

L. Th.

Varia.

Memoria **presentada á los señores socios de la *Sociedad Filarmonica Madrileña* por su Junta de Gobierno. — Madrid, Lit. Crespo, 1903.**

Nel passato anno artistico la Società Filarmonica di Madrid ha dato venti concerti col concorso dei migliori artisti d'Europa. La memoria presentata ai soci dal comitato direttivo espone la situazione morale e finanziaria dell'istituzione, la quale si conforta di

un bilancio di 62.553 lire, entrata-spesa per l'anno 1903. I programmi constano di opere scelte dal miglior repertorio della musica istrumentale e polifonico-vocale, non escluse quelle della più attraente attualità, e sono tanto più ammirevoli, in quanto per ognun d'essi vengono assicurate delle esecuzioni perfette. L. TH.

***WALTHER JOSEPHSON**, Musikfest zur fünfzigjährigen Jubel-Feier des Duisburger Gesangvereins am 23 und 24 Mai 1903.* — Druck und Verlag von Joh. Ewich. Duisburg.

La città di Duisburg possiede oggi una bella sala da concerti, un coro ed un'orchestra formata di ottimi elementi, insieme ad un buon organo. E tutto ciò essa deve alla *Unione di canto*, che fu fondata nel 1853 e che quest'anno ha celebrato la festa giubilare del primo cinquantennio della sua esistenza.

Walther Josephson, l'attuale direttore artistico della società, ha pubblicato un libro in cui sono raccolte interessanti notizie sull'origine e lo sviluppo della società medesima. L'A. si è particolarmente soffermato ad illustrare l'opera de' suoi tre predecessori, Albrecht zur Nieden (1852-1873), Carl August Laue (1873-1884) e Hugo Grüters (1884-1899), non che la propria.

Dai programmi dei concerti che ebber luogo dal 1853 in poi, si desume che la società ha per lungo tempo seguito in arte dei criteri oltremodo conservativi. Mendelssohn — del pari che in parecchi centri tedeschi e qui forse per influsso esercitato da Düsseldorf — è per più di trent'anni rimasto lo spirito aleggiante su tutta l'operosità dell'*Unione* di Duisburg. Berlioz, Wagner e Liszt sono stati accettati molto tardi ne' programmi dei concerti, e si deve sopra tutto all'attuale direttore se anche il nuovo indirizzo dell'arte tedesca è entrato a farsi valere per la sua parte presso i pacifici cittadini di Duisburg. Comunque, va data ampia lode a un'intrapresa che ha reso possibile, in un ambiente musicale non vasto, l'esecuzione dei capolavori più grandiosi e complicati dei classici tedeschi, di Bach, Händel, Beethoven, Haydn, Schumann e Brahms.

Ed ora che il furore Mendelssohniano è di molto scemato, se non del tutto scomparso, è sperabile che i concerti di Duisburg prenderanno un allenamento più libero, più eclettico e moderno. La festa cinquantenaria, coi suoi concerti diretti dal Josephson e da Riccardo Strauss, n'è già una prova ed una sicura promessa. Si sono eseguite opere di Bruckner (*Te Deum* e *XIX Sinfonia*), Wagner (Ouv.e dei *Maestri Cantori*), R. Strauss (*Tod und Verklärung* e *Lieder*), Parry (*Holde Sirenen*), Beethoven (*Fantasia op. 80 per Pianoforte, Coro, Soli e Orchestra*), Händel (*Messia*), Haydn (*Inno di ringraziamento*), Chopin, Liszt, Bach (*Opere per pianoforte*), con

parecchi solisti di nome, fra i quali il nostro Busoni, con un coro di 335 persone ed una orchestra di 94 suonatori.

Insieme alla giusta soddisfazione di aver raggiunto simili risultati, è un grande ammaestramento quello di Duisburg.

Il libro dello Josephson sarà sempre consultato con interesse, perchè nell'esposizione di fatti che hanno guidato ad esiti splendidi mercè la serietà, la tenacia dei propositi e il lavoro indefesso, apparisce anche una copia di informazioni pratiche, le quali ponno essere di utilità alle artistiche istituzioni. L. Th.

The Chicago Orchestra (Theodore Thomas Conductor) Twelfth Season: 1902-1903; *Twenty-fourth Program.*

Il presente programma di un concerto dell'orchestra di Chicago, diretta da Theodoro Thomas, è attraente; ma non è pel programma che la lettura di questo fascicoletto si raccomanda, sì bene per un complesso di informazioni che contiene sull'orchestra di Chicago e per l'elenco delle opere eseguite durante la 12ª stagione 1902-1903. È semplicemente meravigliosa la quantità e la scelta di queste opere.

Alla vecchia Europa non resta che tornare a scuola. E da chi? Dai tenitori di intelligenza, di attività e di ...dollari. L. Th.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 8-9. — Re David, *L'arpa cromatica.* — Il Congressista, *Il Congresso dei maestri di musica.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 91. — N. Abate, *La caccia al diploma.* — P. Bertini, *Shakespeare e la musica.* — *Il regolamento del Pensionato artistico musicale.*

Musica e Musicisti (Gazzetta Musicale di Milano).

N. 8. — M. M., *Charles Garnier* (9 illustrazioni). — I. C. Falbo, *La banda di Roma.*

N. 9. — C. Ricci, *Macchine e macchinisti teatrali* (9 illustrazioni).

Musica sacra (Milano).

N. 8. — *Papa Pio X e la musica sacra.* — *Decreti della S. C. d. Riti in materia di musica sacra.* — *In cerca di organi.* — *Musica sacra moderna e canto fermo.*

N. 9. — *L'applicazione del testo liturgico alla Musica figurata.* — *Musica sacra moderna e canto fermo.* — *Suono.* — *Un bel casetto.* — *La musica..... in Chiesa.* — *I funerali di Leone XIII e le condizioni della musica sacra a Siena.*

Rassegna Gregoriana (Roma).

N. 8. — A. Ghignoni, *Leone XIII.* — R. Baralli, *L'offertorio « Assumpta est » nella messa dell'Assunzione.* — E. Wuescher-Becchi, *Il cosidetto dittico di Monza con la rappresentazione di S. Gregorio Magno.* — G. Bas, *Il canto gregoriano e la restaurazione della Musica sacra.*

N. 9-10. — R. Baralli, *L'« Alleluia Tu es sacerdos » e l'« Oremus pro pontifice ».* — G. Mercati, *Appunti per la storia del breviario romano nei secoli XIV-XV.*

Rivista Teatrale Italiana (Napoli).

Agosto. — N. Simonetti, *La poesia dell'infinito nel linguaggio musicale.*

Santa Cecilia (Torino).

N. 2-3. — D. G. Pagella, *Ancora sull'« A proposito di ritmo ».* — D. P. Guerrini, *Gli inni della Chiesa.* — D. Sincero, *Organo.*

FRANCESI

Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre (Paris).

N. 5. — F. Funck Brentano, *Cartouche, auteur dramatique.* — H. de Curzon, *Le répertoire de l'Opéra en 1789.* — A. Soubies, *Les comédiens membres de l'Institut.* — J. B. Weckerlin, *Lettre de Meyerbeer sur les Huguenots.* — E. Thierry, *Journal* (2ᵉ semestre 1863).

La Revue Musicale (Histoire et Critique) (Paris).

N. 9. — A. Lassery, *Nos contemporains: M. Guidé.* — J. Combarieu, *Les origines de la symphonie.* — G. Duval, *Un nouveau cas de vandalisme musical: T. N. Leclair (1687-1764).* — H. Quittard, *Un chanteur compositeur: Nicolas Formé.* — H. Maréchal, *Schumann.* — Karlowicz, *Fréderic Chopin* (suite).

N. 10. — J. Combarieu, *Berlioz romantique.* — A. Lascoux, *Documents sur Berlioz.* — R. de St. Arroman, *Quatre lettres inédites de et sur Berlioz.* — S. Heller, *Anecdotes sur Berlioz.* — J. Tiersot, *Nouvelles lettres inédites de Berlioz à Meyerbeer, Mᵐᵉ Viardot, etc.* (altri scritti su Berlioz).

N. 11. — *Alexandre Guilmant.* — X., *Massenet intime.* — V. d'Indy, *César Franck* (Souvenirs personnels). — J. Combarieu, *La musique au point de vue sociologique.* — *Analyse d'une sonate de J. S. Bach.* — E. de Bricqueville, *Les ressources de l'orgue moderne.*

N. 12. — *Mᵐᵉ Tassu-Spencer.* — A. Lemoine, *L'« Enlevement au Sérail » de Mozart.* — J. Combarieu, *La musique au point de vue etc.* — L. Laloy, *H. Berlioz e le vandalisme musical.* — G. Pfeiffer, *De l'interprétation des signes d'ornement chez les maîtres anciens.*

N. 13. — M. Th., *A. Manoury.* — J. Combarieu, *La danse et son rythme dans la « Sonate » de Bach.* — D. Calvocoressi, *Le système d'harmonie de M. Hugo Riemann.* — L. Laloy, *Quelques mots sur le rythme grégorien.* — A. Pirro, *Nicolas Gigault: un organiste au XVIIᵉ siècle.*

La Voix parlée et chantée (Paris).

Août. — A. Lenoel-Zévort, *La mimique.* — Guillemin, *Les premiers éléments d'acoustique. Le clavier tempéré effectif.*

Septembre. — **, *L'enseignement du chant dans les écoles maternelles.* — Dejan, *A propos de parole.* — Belen, *L'expression musicale.* — Joal, *Les congestions laryngées du surmenage vocal.*

Octobre. — Guillemin, *Les premiers éléments de l'acoustique musicale.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 15. — G. Rouchés, *La naissance du théâtre lyrique en Italie.* — J. d'Udine, *Petites lettres pour la jeunesse sur le Jugend-Album de Schumann.*

N. 16. — G. Rouchés, *La naissance du théâtre lyrique en Italie.* — J. d'Udine, *Petites lettres etc.*

N. 17. — J. d'Udine, *Petites lettres etc.* — V. Debay, *Les fêtes du centenaire de Berlioz.* — Calvocoressi, *Le cours de composition de M. Riemann.*

N. 18. — E. Destranges, *Emmanuel Chabrier.* — J. d'Udine, *Petites lettres etc.*

N. 19. — F. de Menil, *L'école flamande (1400-1600).* — J. d'Udine, *Petites lettres etc.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 26-27. — E. Evenepoel, *Album musical de la Jeune Belgique.* — N. L., *Alphonse Mailly.* — H. de Curzon, *Le Musée de l'Opéra.* — H. Imbert, *Un troisième théâtre de musique à Paris.* — *Le bilan musical de 1902 en France.*

N. 28-29. — M. Brenet, *Le Psautier Huguenot de XVI[e] siècle.*

N. 30-31. — H. Imbert, *Un maître musicien de la Renaissance française: François Regnart.*

N. 32-33. — M. Daubresse, *« Mignon », épisodes lyriques tirés de Wilhelm Meister, Goethe, Schumann.*

N. 34-35. — H. Imbert, *Les fêtes du « Centenaire d'Hector Berlioz » à Grenoble* — Discours de M. Ernest Reyer. — Poésie de M. Camille Saint-Saëns pour le Centenaire d'Hector Berlioz.

N. 36-37. — H. Imbert, *Le Centenaire de Berlioz à la Côte-Saint-André.* — Discours de M. Saint-Saëns.

N. 36-37, 38-39. — Ed. Lopez-Chavarri, *Un motif du « Nibelung » dans la Tétralogie de Wagner.*

N. 38-39, 40. — M. Daubresse, *Questions de Psychologie Musicale.* — *La mémoire musicale* (Alcune buone osservazioni su un argomento che meriterebbe d'esser più ampiamente trattato). — *Hector Berlioz et R. Wagner.*

N. 41. — H. Imbert. — *De l'adaptation musicale.* — *De l'union de la musique à la poésie.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 14. — *Notes d'ethnographie musicale: la musique dans le continent africain,* p. J. Tiersot (cont. e fine).

N. 14, 25. — *Le tour de France en musique* (continuazione della diffusa ed interessante rivista folklorista di E. Neukomm).

N. 15-29, 31-39. — *Werther.* (È un minuto e diligentissimo studio di A. Boutarel sulla famosa opera di Goethe: nella lunga introduzione l'A. tratta del femminismo sentimentale al tempo della giovinezza di Goethe e dei personaggi episodici del *Werther,* passando in rivista parecchie interessanti figure dell'epoca, sulla scorta dei documenti; e nella 1[a] parte finora pubblicata tratta, diffondendosi sui più minuti particolari, dei personaggi reali del dramma. La lettura piacevole della monografia scritta con eleganza e brio è resa più interessante dalle numerose incisioni, per la maggior parte desunte da documenti dell'epoca, che adornano il testo.

N. 16-24. — *La musique et le théâtre aux Salons du Grand-Palais* (L'annuale rivista artistica molto superficiale di C. Le Senne, e nella quale per lo più la musica ed il teatro entrano come i cavoli a merenda).

N. 25-26. — Nella serie degli articoli varî, di carattere più che altro letterario di Raymond Bouger e raccolti sotto il titolo: *Petites notes sans portée*

notiamo questo: *De l'Intermezzo d'Henry Heine à la Dichterliebe de R. Schumann,* scritto con una *verve* meno asmatica del solito.

N. 26-29, 32, 33, 35-39. — *Chansons populaires du pays de France* (Il titolo stesso indica chiaramente il carattere di questi articoli molto sommari di J.-B. Weckerlin, che non apporta in questo vastissimo campo alcun elemento nuovo).

N. 34. — *Hector Berlioz* (Conferenza tenuta alle feste centenarie di Berlioz a Grenoble il 17 agosto scorso da J. Tiersot).

Le Théâtre (Paris).

Août, I. — *« La Petite Maison » de M. W. Chaumet, à l'Opéra-Comique. — Le centenaire du canton de Vaud. — Le théâtre en plein air à Lausannes.*

Août, II. — *Les concours du Conservatoire.*

Septembre, I. — *Le théâtre Antoine. Saison théâtrale 1902-1903.*

Septembre, II. — *Académie nationale de Musique « Henry VIII » de Saint-Saëns.*

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig).

N. 26. — O. G. Sonneck, *Samiel hilf. — « Parsifal » in New York.—Die Wahrheit in der Streitsache um das Richard Wagner-Denkmal.* — Notizie. — Opere e Concerti, ecc.

N. 27-29-30. — O. Taubman. *Modernes Konzertwesen.* — Corrispondenze. — Notizie.

N. 31-32. — W. Tappert, *Das Gralthema in Richard Wagner's « Parsifal »* (origine e raffronti).

N. 33, 34, 35, 36. — P. Merkel, *Das moderne Orchester — Christus,* di F. Draeseke. — Critica.

N. 37. — Moritz Wirth, *Ernst von Possart und die Matthäus-Passion. — Christus,* di F. D.

N. 38. — *Biographisches, Hermàn Zumpe. — Christus,* di F. D.

N. 39. — F. G. Jansen, *Ungedruckte Briefe von Rob. Schumann.*

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 13, 14, 15, 16. — *Die Accorde mit ubermässiger Sexte,* v. Alfred Richter (Un contributo all'insegnamento dell'armonia).

N. 13, 14. — *Französischer Nachhall deutscher Musik* v. Paul Wiegler (Resultato di una *Rundfrage.* Interessante l'opinione del sig. Marnold).

N. 13. — *Ein Zubiläum des klassischen Geigenspiels* v. Hugo Conrat. London (Si parla di Arcangelo Corelli criticandolo coll'abituale *Pietät*).

N. 14. — *Malvida von Meysenburg und die Musik* v. Sophie Reis (Memoria). *Der 90. Geburtstag Richard Wagner* v. Dr. Karl Grunsky. — *Ein Künstlerleben aus dem vorigen Jahrhundert* v. Max Welde (Parlasi della pianista Anna Robena Laidlaw, amica dello Schumann).

N. 15. — *Ludwig Thuille* v. Dr. Rudolf Louis (Cenno biografico). — *Das sechste Kammermusikfest in Bonn* v. A. Eccarius Sieber (Resoconto) — *Zu Lina Ramann 70. Geburtstag* v. Dr. Karl Grunsky.

N. 16. — *II Wettstreit deutscher Männergesangvereine in Frankfurt a. M.* v. Oswald Krühn (Resoconto). — *Etwas über die Entstehung von Mozart « Zauberflöte »* v. Prof. Hermann Ritter. — *Niederländisches Musikleben* von L. Grapperhaut. Amsterdam (Uno dei soliti interessanti articoli).

N. 17, 19. — *Musikalisches aus der grossen Berliner Kunstausstellung und der Sezession 1903* v. R. A. Harzen Müller.

N. 17. — *Die Tonkünstler. Versammlung des allgemeinen deutschen Musikvereins zu Basel* v. Dr. Rudolf Louis (Resoconto critico). — *Eine neue Schumann Biographie* v. Dr. Karl Grunsky (Riassunto del 15° volume della raccolta « Berühmter Musiker », Edizioni « Harmonie », Vienna). — *Julius Mosen und die Musik* v. Adolph Kessler (In occasione del centenario della nascita del poeta).

N. 18. — *Adolph Adam* v. Dr. Adolph Kohnt (Memoria). — *Das grosse Händel-Fest in London* v. H. Conrat (Resoconto). — *Die Enthüllung des Robert Frank-Denkmals in Halle a. S.* v. Max Puttmann.

N. 19. — *Dr. August Friedrich Manns* v. Fred. Brandes. London (Cenno biografico). — *Richard Strauss und die Musik seit Wagner* v. Camille Mauclair (Opinione francese sulla musica tedesca). — *Kopenhagener Musikleben* von A. Rothenburg (Uno dei soliti interessanti articoli).

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 26. — Karl Pottgiesser, *Lina Ramann.* — Eva Siegfried, *Robert Schumann's Liedercyklus « Frauenliebe und Leben ».* — L. E. Meyer, *Die Bildung der Stimme.*

N. 28. — P. Hiller-Köln, *« Die weisse Flagge »* (Opera nuova del compositore svizzero Pierre Maurice, rappresentata con successo a Kassel). — Karl Thiessen, *Das XV Schlesische-Musikfest in Görlitz.* — Bruno Heydrich, *Einweihung des Robert Franz-Denkmals.* Halle a/S., den 29. Juni 1903.

N. 29-30. — Vernon Spencer, *Die Klavierbearbeitungen Liszt'scher Lieder* von August Stradal. — Käte Stellmacher, *Vor Klingers « Beethoven ».* — Edwid Neruda, *Das Pyrmonter Schubert-Liszt-Fest.*

N. 31-32. — Dr. Adolf Kohnt, *Ein Doppelgänger Otto Nicolais.* — Dr. Viktor Joss, *Die Maifestspiele in Prag 1903.* — *Das neue deutsche Urheberrecht und die Genossenschaft deutscher Tonsetzer.* — Ernst Günther, *Neue Lieder.*

N. 33-34. — Ottmar Rutz, *Die Rutz'schen Tonstudien und die Reform des Kunstgesangs.* — Käte Stellmacher, *Dr. Ludwig Wüllner.* — S. K. Kordy, *Musikalische Absurditäten.*

N. 35-36. — Karl Pottgiesser, *Ueber Opernkonkurrenzen* (Se ne constata l'insuccesso). — M. Lorenz, *Henry Purcell, der englische Orpheus.* — L. E. Meyer, *Zur Rutz'schen Kunstgesangs Reform.* — Dr. Viktor Joss, *Prager Unterrichtswesen.* — S. K. Kordy, *Musikalische Spaziergänge durch London.*

N. 37-38. — Anna Lankow, *Der Kaiser als Kritiker.* — R. Musiol, *Eine neue Komposition zu Schillers « Braut von Messina »* (Parla favorevolmente della musica di Gustav F. Selle).

N. 39. — Max Wallberg, *Hermann Zumpe.* — Dr. Arthur Seidl, *« La grande passion-amour » in Tönen* (Parla con lode della *Vita nuova,* di Er-

manno Wolf-Ferrari). — EUGEN JOHANNES, *Die Richard Wagner-Festspiele im Prinz-Regenten-Theater in München.*

N. 40, 41. — Dr. OTTO KLANWELL, *Die Aufgabe der Kritik.*

N. 41. — FRANZ DUBITZKY, « *Dalibor* ». Tragische Oper von Fr. Smetana.

Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft (Berlino).

Giugno-Settembre. — F. Niecks, *The Foundations of Harmony.* — R. Lach, *Ueber einen interessanten Spezialfall von « Audition colorée ».* — *Volkslieder in Lussingrande.* — J. Kron, *Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen?* — F. W. Galpin, *Aztec Influence on American Indian Instruments.* — H. Goldschmidt, *Monteverdi's « Ritorno d'Ulisse ».* — J. W. Enschedé, *Zur « Battaglia del Re di Prussia ».* — A. Arnheim, « *Le devin du village* » *von Jean-Jacques Rousseau und die Parodie « Les amours de Bastien et Bastienne ».* — J. G. Prod'Homme, *Les Musiciens Français à Rome.* — H. Botstiber, *Musicalia in der New York Public Library.*

Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft (Berlino).

Agosto. — F. Volbach, *Ueber Harmonie und Komplikation.* — J. G. Prod'Homme, *Ernst Legouvé et la Musique.* — Critiche, Recensioni, Corrispondenze, Notizie, Catalogo dei libri e della musica, ecc.

Settembre. — A. Spiro-Rombro, *Wie soll man Musik lehren?* — N. Findeisen, *Das Musikleben in Russland.* — A. Mayer-Reinach, *Zur Einstudieren des Nibelungenringes im Münchener Prinzregenten-Theater.* — Solite altre rubriche.

Ottobre. — W. Altmann, *Oeffentliche Musikbibliotheken.* — Solite altre rubriche.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Luglio. — E. Prout, *Graun's Passion Music.* — R. Newmarch, *Berlioz in Russia.* — *Sir George Grove.* — *Reviews of New Music and New Editions.* — *Musical Notes.* — Opere, concerti, recensioni e corrispondenze. — Musica.

Agosto. — E. Prout, *Graun's Passion Music.* — *What's in a Name?* di E. Duncan: curiosità derivanti da raffronti linguistici. — Solite altre rubriche. — Musica.

Settembre. — E. Prout, *Graun's Passion Music.* — Ch. W. Pearce, *The revised edition of Prof. Prout's « Harmony: its theory and practice ».* — Solite altre rubriche.

Musical Courier (Nuova York).

N. 1212. — E. J. Prime-Stevenson, *Conservatism in Music.* — F. Heink, *The Unknown in Music.* — Articoli editoriali diversi. — Corrispondenze speciali dai grandi centri del mondo.

N. 1213. — Berlin, Paris, London, Boston, ecc.: Rassegne degli avvenimenti musicali. — Parte critica e Rivista miscellanea negli articoli editoriali e nella rubrica intitolata: *Variations.* — *Varia.*

N. 1214. — *The London Strauss Festivals and its lessons*, by E. Newman. *Women composers of all lands:* curioso ed interessante *record* estratto dal libro *Women composers* di Ebel. — M. Malats il vincitore del premio Diemer e il giurì del concorso. — Grandi rassegne e corrispondenze. — *Varia.*

N. 1215. — *Features of the New York State music teachers' meeting.* — Interessante rassegna editoriale. — *Annual meeting of the pianists.* — Concerti speciali a New York. — Solite altre rubriche.

N. 1216. — *Music teachers' National Association:* Resoconto del 25° Congresso annuale degl'insegnanti di musica. — Corrispondenze, rassegne, ecc.

N. 1217. — Parte critica: *Variations.* — Rassegna editoriale (È formata la compagnia che eseguirà il *Parsifal* a New York). — *A phenomenal violinist* (Jacques Thibaud). — Grandi corrispondenze dai principali centri del mondo.

N. 1218. — Fra le grandi rassegne si distingue quella intitolata: *Gala performance at the Royal Opera, Covent Garden. In onor of the President of the French Republic*, che è ricca di particolarità. — Assai pregevole l'articolo di Blumenberg: *Observations on Organized Libels, Musical Journalism.* — Sempre interessante la *Musical Season at Ocean Grove.*

N. 1219. — *Patti and Jean De Reszke at Mont Dore;* di eccezionale interesse. — *One Hundred Years ef Berlioz.* — *The Strike of the batons*, by P. Brounoff. — Le solite rubriche e corrispondenze.

N. 1220. — L. M. Hubbard: *Equipment for a Teacher of Harmony.* — *The Emperor as a critic:* l'Imperatore Guglielmo e le sue impressioni al Festival di Francoforte sullo sforzo dei cantanti. — Rassegna editorial: *Conried, Parsifal*, ecc. — *Variations: Parsifal, Conried.* — J. Kautz: *Lexhetizkyism.* Sempre interessante *The Musical Season at Ocean Grove.* — Le grandi corrispondenze e rassegne. — *Varia.*

N. 1221. — *A step forward:* quistioni di arte del canto. — *The Beginning of Bayreuth* (Lettere di R. Wagner al banchiere Fustel di Bayreuth, concernenti l'erezione del teatro e tutte le questioni relative. — L. Liebling: *Variations;* critica e rassegne varie. — Solite altre rubriche e corrispondenze.

N. 1222. — *Old corners of musical Vienna*, by Boughton-Wilby: ricordi di Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Strauss. — *Insulting a Profession.* — *The Beginning of Bayreuth:* è ammirevole l'ardita comprensione di Wagner in punto agli affarî della sua colossale intrapresa. — Molte rassegne, corrispondenze, critiche, ecc.

N. 1223. — *French Opera in New Orleans.* — *Close of the Season at Ocean Grove.* — Nella rassegna editoriale, di interesse speciale: *A trade or an art?* — *Renown in Nürnberg:* curiosa coincidenza di nomi: Richard Strauss, droghiere; Anton Seidl, pastaio; l'uno con bottega di fronte all'altro; Hans Sachs, calzolaio; Franz Schubert, barbiere. — *The Dream of National Opera.* — *The Beginning of Bayreuth.* — J. Runciman, *On the sad decay of bad musicianship.* — Solite altre rubriche.

N. 1224. — *Impressions of Music Festivals in Germany.* — *Ocean Grove Orchestra at Thousand Island Park.* — Ricche e concettose le rubriche editoriali e la rassegna *Variations.* — Corrispondenze maggiori dai grandi centri.

N. 1225. — *The Berlioz Festival at Grenoble.* — *The « Parsifal » Inter-*

lude. — *The Beginning of Bayreuth.* — Bellissima la rubrica *Variations*, abbondanti gli articoli di critica e le grandi rassegne mondiali.

Musical Record and Review (Boston).

Luglio. — W. J. Henderson, *A Dark Spot in musical History.* — F. Bauer, *The Orchestra from the Beginning.* — Percy Goetschius, *Lessons in Music Form.* — Vernon Blackburn, *A forgotten Enthusiast.* — Rassegne. — Musica.

Settembre. — W. J. Baltzell, *The young woman in music.* — *Her opportunities.* — P. G. *Lessons in Music Form.* — Note miscellanee.

The Musical Times (Londra).

Luglio. — *Berlioz in England, a Centenary Retrospect.* — *The Apostles:* notizia sul nuovo oratorio di Elgar. — Vernon Blackburn, *The last chapter.* — *Occasional Notes.* — *Sir Alexander Mackenzie on his Canadian tour.* — Recensioni, notizie, corrispondenze, ecc. — Musica.

Agosto. — *Truro Cathedral.* — *Berlioz in England.* — *William Sterndale Bennet.* — Solite altre rubriche. — Musica.

Settembre. — *Vincent Novello* (1781-1861): schizzo biografico. — *A famous City Church* (St. Giles, Cripplegate). — *The Muse of the Gael*, di Vernon Blackburn. — *The Country of Berlioz*, di Ch. Maclean. — Corrispondenze, rassegne, pubblicazioni, ecc. — Musica.

The Musical World (Boston-Leipzig-New York).

Luglio. — J. R. Weber, *Some Considerations on Phrasing.* — W. J. Baltzell, *Information v. Development as an Educational Ideal.* — J. Parkmann Brown, *A Lesson in Practising.* — F. C. Robinson, *Music a Revealer of Self.* — Musica.

Agosto. — E. Evans, *The recent Richard Strauss Festival in London.* — L. Gilman, *Richard Strauss, Tschaikowsky, and the Idea of Death.* — G. F. Bauer: *A New Glimpse of Berlioz.* — H. C. Lahee, *How shall teacher advertise?, How to strengthen weak fingers, How to get the best work out of young pupils.* — Musica.

OLANDESI

Caecilia, Maandblad voor Muziek (S' Gravenhage).

Luglio. — *De toekomst der Katholieke Kerkmuziek*, J. C. Hol. — *« Meistersinger »—herinneringen*, H. Viotta. — Notizie e rassegne.

Agosto. — J. W. Enschedé, *Florimond van Duyse en het Nederlandsche Liedonderzoek.* — A. W. Weissman, *Uit Mendelssohn tijd.* — Rassegne e notizie.

Settembre. — W. A. van der Hoven, *Jets over tabulatur.* — H. Viotta, *De voorstelling in het Prinz Regenten-Theater the München.* — Solite altre rubriche.

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

⁂ *Amministrazione del Pio Istituto della S. Casa di Loreto.*

Saggio degli alunni del 1° Corso della Scuola di canto corale e di organo, annessa alla Cappella Musicale della Basilica, che ebbe luogo il 12 settembre, nella Sala dei Concerti in Palazzo.

Programma.

1. WAGNER RICCARDO, *Corale* a 4 voci.
2. MAPELLI LUIGI, « *Beata Mater* ». Mottetto a due voci, Soprani e Contralti con organo.
3. RHEINBERGER GIUSEPPE, *Andante e Maestoso* del Concerto (op. 137) per organo e pianoforte (Maestri Ulisse Matthey ed Agostino Donini).
4. PEROSI D. LORENZO, *Coro finale* a 4 voci della Trilogia Sacra: « *La Passione di Cristo* ».
5. BORGHI GIAMBATTISTA (Maestro della Cappella Lauretana dal 1777 al 1796), *a)* « *Deus manifeste veniet* ». Mottetto a 4 voci per l'elevazione. — DONINI AGOSTINO, *b)* « *Sanctus* » e « *Benedictus* » a 4 voci sole.
6. D'OURVILLE LÉON, « *Le Lac* » dalle « *Soirées Musicales* » per pianoforte a 4 mani. Alunno Condulmari Bruno. Classe d'organo del Maestro Matthey Ulisse.
7. MENDELSSOHN L. F., *Canto autunnale* a due voci, Soprani e Contralti con accompagnamento di pianoforte.
8. TINEL EDGAR, « *Alleluja* ». Coro a 4 voci, organo e pianoforte.
9. Discorso del Direttore Maestro Giovanni Tebaldini.
10. Distribuzione dei premî.

Dirige le parti corali il Maestro Agostino Donini, Vice-Direttore e Maestro di canto della Cappella Musicale.

⁂ *Programma delle composizioni* che la Cappella Musicale Loretana eseguì in occasione delle feste annuali della Natività di M. V., il 7 ed 8 settembre 1903.

Al Vespero Pontificale di lunedì 7 settembre.

Antifone corali, di Roberto Amadei.

* *Domine ad adjuvandum*, a 3 voci pari ed organo, di Geminiano Giacomelli da Piacenza (Maestro della Cappella di Loreto dal 1738 al 1740).

* *Dixit Dominus*, Salmo 109 a 3 voci pari ed organo, di Guglielmo Mattioli da Reggio Emilia — 1860 — (Direttore della Cappella di Santa Maria Maggiore e dell'Istituto Donizetti a Bergamo).

* *Laudate pueri Dominum*, Salmo 112, breve, a 3 voci dispari ed organo di Don Lorenzo Perosi da Tortona — 1872 — (Direttore della Cappella Sistina).

* *Laetatus sum*, Salmo 121 P. in *falso bordone* a 4 voci dispari, di Lodovico Grossi da Viadana (1564-1645).

Nisi Dominus, Salmo 112, corale a 4 voci di Maurizio Brosig da Fuchswinkel (Alta Slesia) — 1815-1887.

* *Lauda Jerusalem Dominum*, Salmo 147 a 3 voci dispari ed organo, di Oreste Ravanello da Venezia — 1871 — (Maestro Direttore della Cappella Antoniana di Padova).

* *Ave maris stella*, Inno a 4 voci ed organo, di Mons. Jacopo Tomadini — 1820-1883 — (Maestro di Cappella della Collegiata di Cividale nel Friuli).

Magnificat, Cantico a 4 voci ed organo, di Roberto Amadei (Maestro della Cappella Lauretana dal 1867 al 1902).

Litanie solenni, a 4 voci ed organo, di Roberto Amadei, composte per le Feste centenarie del 1895.

* *Salve Regina*, a 3 voci ed organo, di Giuseppe Rheinberger da Vaudaz (Lichtenstein) — 1839-1901 — (già Direttore degli Studi nella Hofmusikschule di Monaco di Baviera).

Messa solenne Pontificale di martedì 8 settembre.

* *Introito*, « *Salve sancta parens* », di G. Tebaldini.

* *Kyrie e Gloria* della « *Missa Eucharistica* », di Don Lorenzo Perosi.

* *Graduale* « *Benedicta et venerabilis es* », per tenore e coro a 3 voci, di G. Tebaldini.

* *Credo*, della « *Missa Eucharistica* », di Don Lorenzo Perosi.

Offertorio « *Beata es Virgo Maria* » a 3 voci ed organo, di Vincenzo Ferroni.

* *Sanctus*, *Benedictus* ed *Agnus Dei*, della « *Missa Eucharistica* », di Don Lorenzo Perosi.

Vespero solenne Pontificale di martedì 8 settembre.

Come la sera precedente meno che per l'*Ave maris stella* e per le *Litanie* cui si sostituirà:

Ave maris stella a 4 voci ed organo, con strofe alternate dal canto gregoriano, di Giovanni Tebaldini.

Litanie a 4 voci ed organo, di Gio. Batta Borghi.

NB. Le composizioni segnate con *asterisco* vennero eseguite per le prime volte.

Il Maestro Direttore GIOVANNI TEBALDINI.

Opere nuove e Concerti.

⁂ Augusto Enna, il distinto compositore danese, ha pronta per le scene una nuova opera intitolata: « *La morte di Antonio* », che fa seguito alla sua « *Cleopatra* ».

⁂ I sei così detti *Concerti magistrali* dell'Opera di Francoforte saranno diretti da Nikisch, Mahler e Motil.

⁂ Fra le prime novità della *stagione* di Parigi vi sono le opere intitolate: *La regina Fiammetta* di Leroux (all'*Opéra Comique*) e *Figli delle stelle* di Erlanger (al *Grand-Opéra*).

⁂ *Kobold*, la nuova opera di Siegfried Wagner, sarà probabilmente rappresentata all'Opera di Vienna.

⁂ Saint-Saëns ha terminata un'opera nuova, *Elena e Paride*, da rappresentarsi a Monte Carlo.

⁂ L'opera lasciata dal maestro Zumpe è intitolata: *Savitri*.

⁂ Un fascio di Opere nuove:
Annamaria di Kulenkampf.
Gäa, Trilogia di A. von Goldschmidt.
Vogt von Mühlstein di C. Kistler.
Jodokus, der Narr di O. Schröter.
Monsieur Mars et Madame Venus di G. Charton.
Il vagabondo e la principessa di E. Poldini.
Soléa di I. de Lara.
Jung Roland di E. Mathieu.
La Cappa di Confucio di P. Lumière.
Philänis di R. von Statkowski.
Der Schützenkönig di E. Zöllner.
Schwarzblut di E. Pirani.
Le Eumenidi di Salvatori.
Trilby di V. Hollaender.
Serrano di A. Keil.
Maguelone di Missa.
Ran di W. Peterson Berger.
Colombine di O. Strauss.
Tieflan di E. D'Albert.

Monumenti.

⁂ Fu inaugurato, con feste musicali, ad Halle sulla Saale, il monumento a Roberto Franz distinto compositore di *Lieder*.

⁂ Si è scoperto solennemente a Londra, nei giardini dei Victoria Embankments, un busto a Sir Arthur Sullivan morto nel 1900.

Concorsi.

*** *L'esito del concorso melodrammatico internazionale col premio unico di 50.000 lire.* — La Commissione giudicatrice del concorso melodrammatico internazionale Sonzogno col premio unico di 50.000 lire, ha pronunziato il suo verdetto sulle 237 opere presentate al concorso. Di esse però ne furono escluse parecchie, quali perchè incomplete, altre composte in lingua straniera e non recanti la debita traduzione, taluna infine perchè gli autori rivelarono il loro nome, mentre il concorso doveva essere rigorosamente a scheda segreta.

« La Commissione — così si esprime il verdetto — nell'esaminare le singole opere si informò al concetto predominante del programma di concorso, secondo il quale un'opera non sarebbe stata presa in considerazione se non accompagnata da un libretto di valore e di gusto moderno, e se a questo pregio non avesse accoppiato altresì quelli di una tecnica, così nella elaborazione armonica come nella orchestrazione, corrispondente al progresso dell'arte musicale dei nostri giorni.

« Assai di rado nelle opere presentate al concorso si sono trovati riuniti questi diversi attributi, circostanza codesta che obbligò la Giurìa a mettere in disparte tutti quei lavori che, dettati sopra un buon libretto, mancavano poi di una musica degna di esso per ispirazione ed organismo musicale, o quelli notevoli per la musica, ma composti sopra libretti assurdi pel concetto e di forme viete.

« Compiuto un primo lavoro di selezione, che fu anche rinnovato sino a che la Giurìa non ebbe acquistato un esatto criterio sul valore di ciascuna opera, ripetute, all'uopo, le udizioni delle partizioni riconosciute migliori allo scopo di stabilire i necessarî criterî comparativi, la Giurìa scelse per la rappresentazione sulle scene del Teatro Lirico Internazionale di Milano, giusta la promessa del concorso, le opere seguenti nominate per ordine alfabetico:

Domino azzurro, di Franco Da-Venezia, professore nel Liceo musicale di Torino, libretto di G. Zuppone-Strani.

La Cabrera, di Gabriele Dupont, di Parigi; libretto di Enrico Cain, di Parigi.

Manuel Menendez, di Lorenzo Filiasi di Napoli; libretto di Vittorio Bianchi e Anton Anile, pure di Napoli.

« Il Giurì trovò poi opportuno di accordare una menzione speciale alle seguenti altre opere:

Il Fuoruscito, di Giuseppe Ferrata di Gradoli, dimorante in Beaver, Pennsilvania (Stati Uniti d'America); libretto di Luciano Croci.

Cristiania, di Emilio Roux, di Parigi; libretto di Cristiano Frogé e Giorgio Courtois.

La perla nera, parole e musica di Riccardo Boccardi di Intra.

Oriana, di Edgardo Del-Valle de Paz; libretto di Emilio ed E. Pavolini.

« Dopo di queste hanno richiamato l'attenzione del Giurì le seguenti opere, delle quali non diamo che il titolo e il motto che le contraddistingue:

Amore funesto « C'era una volta ». — *Biancospino* « L'arte è la vita ». — *Calandrino* « Mihi labor decus ». — *I dispettosi amanti* « Ad augusta per angusta ». — *La Corsicana* « Naulahka ». — *Le Eumenidi* « Puro e disposto a

salire alle stelle ». — *La Gara* « Omnia vincit labor ». — *Lilia* « Ogni fatica merita premio ». — *Margherita* « Inezia durch Ewigkeit ». — *La morte di Faust* « Usque dum vivam et ultra ». — *Il poeta* « Del gran poema io son l'ultima nota ». — *La principessa di Valdieri* « Pour toi Nénette ». — *Serena* « Spes sibi quisque ». — *Storiella nel parco di Lorch* « Qualis artifex pereo ».

La Giuria era così composta: A. Massenet, Asger Hamerich, F. Breton, E. Humperdinck, F. Cilea, J. Blockx, I. Campanini, A. Galli.

Varie.

*** Nel gennaio 1904 comincierà la stampa della 6ª edizione dell'ormai celebre *Musik-Lexicon*, di Hugo Riemann.

L'autore prega tutti gli interessati di voler inviare a lui, all'indirizzo sottosegnato, tutte quelle correzioni od aggiunte che credessero opportune:

Prof. Dr. **Hugo Riemann**, *Promenadenstrasse, 11.* **Leipzig.**

*** Il piano dell'orchestra all'Opera di Vienna è stato abbassato. Le spese importano 75.000 franchi.

*** In occasione del 60° natalizio di Edoardo Grieg, amici ed ammiratori posero a disposizione del maestro la somma di 20.000 corone svedesi.

*** Il Ministero austriaco dell'Istruzione ha deciso di assegnare annualmente un premio di 1000 corone agli alunni di Composizione dei Conservatorii e delle Scuole musicali.

*** Il *Conservatoire populaire de Mimi Pinson*, aperto a Ginevra dalla maestra di canto Lydia Torrigi-Heiroth, conta già 350 alunni.

*** Riccardo Strauss prima di partire per l'America dirigerà un grande concerto a Londra per la festa centenaria di Berlioz.

*** Il maestro Mascagni attualmente sta componendo quattro opere: *Maria Antonietta, Frou-Frou, Vestilia* e *Stella.*

*** La città di Côte-Saint-André inaugurerà prossimamente un *Museo artistico Berlioz.*

Necrologie.

*** Il Direttore generale di Musica a Monaco, Ermanno Zumpe, uno fra gli eminenti direttori d'orchestra Wagneriani, morì improvvisamente il 4 settembre u. s. Era nato il 9 aprile 1850.

*** A Venezia morì in età di 77 anni il maestro Nicolò Coccon, organista poi maestro di Cappella nella Chiesa di S. Marco.

*** Teodoro Reichmann, celebre baritono, nato nel 1849; l'artista che creò la parte di Amfortas nel *Parsifal* a Bayreuth nel 1882.

*** Leone Schlesinger, editore del giornale musicale *Le Menestrel.*

*** Enrico Bevignani, direttore d'orchestra, morto a Napoli il 29 agosto.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Bellini P. A., *Compendio popolare di storia della musica*. In-16. — Firenze, O. Paggi.

Cappelletti M., *Commemorazione del Maestro A. Catalani*. In-8. — Lucca, Tip. Canovetti.

Codazzi E. e **Andreoli G.**, *Manuale di armonia*, 2ª ediz. corredata da 875 esempi musicali, da 350 esercizi pratici e da una bibliografia. In-8. — Milano, Cogliati — L. 5.

Marone V., *In memoria di G. Verdi:* parole nei funerali a S. Fele nel trigesimo della sua morte. In-16. — Palermo, S. Biondo.

Mineo E., *La teoria elementare della musica*. In-4. — Modica, G. Maltese.

Navarra U., *Note illustrative ai « Maestri Cantori » di R. Wagner*. In-8. — Udine, Tip. D. Del Bianco.

Ricciardi R., *Per l'arte del canto. Maestri e cantanti*. In-8. — Napoli, Tipografia Melfi e Joele.

Riemann U., *Storia universale della musica*. 1ª traduz. ital. sulla 2ª edizione ted. del prof. E. Bongioanni. In-16. — Torino, N. Capra. — L. 6,50.

FRANCESI

Bellaigue C., *Études musicales*. 2ª série. 1 vol. in-12. — Paris, Delagrave. — Fr. 3,50.

Bergmans C., *La musique et les musiciens*. Apologie de la musique, ses effets physiologiques et psychologiques, ses origines et son developpement, son histoire en Belgique et dans les autres pays de l'Europe. In-8. — Paris, Fischbacher. — Fr. 7.

Bruneau A., *Musiques de Russie et musiciens de France*. 1 vol. in-18. — Paris, E. Fasquelle. — Fr. 3,50.

Dupaigne A., *Le solfège par le chant*. 2ª partie. In-8. — Paris, Hachette. — Fr. 0,50.

Lussy M., *L'anacrouse dans la musique moderne*. 1 vol. in-8. — Paris, Fischbacher. — Fr. 3,50.

Schuré E., *Le drame musical. Richard Wagner, son œuvre et son idée.* Nouvelle édition augmentée des Souvenirs sur R. Wagner. 1 vol. in-16. — Paris, Perrin. — Fr. 3,50.

Tiersot J., *Ronsard et la musique de son temps.* — Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Vitoux G., *Le théâtre de l'avenir.* Aménagement général, mise en scene, trucs, machinerie, etc. 1 vol. in-18, illustré. — Paris, Schleicher. — Fr. 3,50.

Wagner R., *Lettres à ses amis.* Trad. de l'allemand par G. Khnoff. 1 vol. in-8. — Paris, F. Juven. — Fr. 7,50.

TEDESCHI

Batka R., *Gesammelte Blätter üb. Musik.* Gr.-8. — Leipzig, Lauterbach und Kuhn.

Birkle P., *Katechismus des Choralgesanges.* Gr.-8. — Graz. Styria.

Challier E., *Grosser Chor-Katalog.* Ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss sämmtl. gemischter Chöre m. u. ohne Begleitg. Gr.-4. — Giessen, E. Challier.

Decsey E., *Hugo Wolf.* Gr.-8. — Berlin, Schuster und Loeffler.

Dienel O., *Die moderne Orgel, ihre Einrichtung, ihre Bedeutung f. die Kirche u. ihre Stellung zu S. Bach's Orgelmusik.* Neue Ausg. Gr.-8. — Berlin, Hannemann.

Eitner R., *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten.* Gr.-8. — Leipzig, Breitkopf.

Führer durch die Musik-Literatur m. Angabe der Schwierigkeit u. der Verleger. Gr.-8. — Kreuznach, C. Glock u. Sohn.

Gerl F. M., *Schule f. Handharmonium.* Neue Aufl. Gr.-8. — Leipzig, C. Merseburger.

Hennig C. R., *Einführung in den Beruf des Klavierlehrers.* Gr.-8. — Leipzig, C. Merseburger.

— *Musiktheoretischen Hilfsbuch f. den elementaren theoretischen Unterricht.* Gr.-8. — Leipzig, C. Merseburger.

— *Der musiktheoretische Unterricht.* Th. A. *Musiktheoretisches Hilfsbuch.* Th. B. *Musiktheoretisches Leitfaden.* Gr.-4. — Leipzig, C. Merseburger.

Hentschel E., *Evangelisches Choralbuch,* Vierstimmig f. Orgel u. Pianoforte Gesetz. Gr.-4. — Leipzig, C. Merseburger.

Humpert Th., *Der Musicher u. seine Ideale.* Gr.-8. — Stuttgart, Strecker und Schröder.

Jadassohn S., *Musikalische Kompositionslehre.* 2 Bd. Gr.-8. — Leipzig, Breithopf.

Josephson W., *Festschrift zum Musikfest zur 50jähriger Jubel-Feier des Duisburger Gesangvereins.* Gr.-8. — Duisburg, J. Ewich.

Moldur K., *Die Musik: 1. in ihrem Verhältnis zu Religion: 2. als Medium*

zur Krankenheilung : 3. *als Farben-Komposition zur Unterstützung der Tonmusik bei der seelischen Heilung.* — Lorch, K. Rohm.

Nagel W., *Beethoven u. seine Klaviersonaten.* Gr.-8. — Lazensalza, Beyer und Söhne.

Nodnagel E. O., *Versimpelung der Musikkritik, od. Kannegiesser als Erzieher.* Gr.-4. — Charlottenburg, H. Seefeldt.

Pembaur J., *Beispiele n. Aufgaben zur Harmonie u. Melodielehre.* Gr.-4. — Leipzig, H. Seemann Nachf.

Reinhard A., *Etwas vom Harmonium m. e. Ergänzung : Das Harmonium v. heute.* Gr.-8. — Berlin, C. Simon.

Richter E. F., *Die praktische Studien in die Theorie der Musik.* Gr.-8.—Leipzig, Breitkopf.

Schubert F. L., *Instrumentationslehre nach den Bedürfnissen der Gegenwart.* 6. Aufl. Gr.-12. — Leipzig, C. Merseburger.

Thode H., *Wie ist Richard Wagner vom deutschen Volke zu feiern?* Gr.-8. — Heidelberg, C. Winter.

Tischer G., *Die aristotelischen Musikprobleme.* Gr.-8. — Berlin, E. Ebering.

Unschuld v. Melasfeld M., *Die Hand des Pianisten.* 2. Aufl. Gr.-8. — Leipzig, Breitkopf.

Wickede F., *Elemente der natürlichen Tonbildung.* Gr.-8. — Berlin, M. Aronhold.

INGLESI

Directory of musical Education. In-8. — London, Novello.

Dry W., *Night, at the Opera.* Vols. 4, 5, and 6. Wagner. In-8. — London, De La More Press.

Gardiner A., *Rudiments of the Theory of Music.* In-8. — London, F. Heywood.

Hervey A., *French Music in the 19th. Century.* In-8. — London, Richards.

Lavignac A., *Musical education.* Translated from the French by Esther Singleton In-8. — New York, Appleton.

— *Musical Education.* Translated from the French by Esther Singleton. In-8. — London, Appleton.

Petherick H., *The Repairing and Restoration of Violins.* — London, « Strad » Office.

Unschuld v. Melasfeld M., *Die hand of the pianist.* Transl. from the German. Gr.-8. — Leipzig, Breitkopf.

Williams C. F., *The Story of Notation.* In-8. — London, W. Scott.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Berlioz H. — « *Die Trojaner in Carthago* ». Vorspiel. — *Ungarischer Marsch* aus Fausts Verdamnung. Arrangement von Otto Taubmann. — Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Buone riduzioni e di media difficoltà.

Heubner Konrad. — *Quartett (E-moll)* für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello. — Leipzig. C. F. Kahnt Nachfolger.

Non v'è uno sforzo di parer profondo e di ricercatezze stilistiche moderne; piuttosto lodiamo la naturalezza melodica specie nell'*adagio* e l'animazione del dialogo fra i diversi strumenti. Il minuetto è forse un po' ingenuo ai dì nostri: per fortuna il finale rialza la composizione.

Magri Petrus. — Op. 36. *Missa pro defunctis,* duabus vocibus inaequalibus organo comitante. — Torino. Marcello Capra.

Di tratto in tratto l'armonizzazione nuoce alla severità dello stile; l'impressione generale è grigia senza risalto e varietà delle parti dell'opera.

Schillings Max. — Op. 15. *Das Hexenlied von Ernst von Wildenbruch mit begleitender Musik. Orchester-Partitur.* — Leipzig. Rob. Forberg.

Altra volta lodammo la bella musica d'accompagnamento di M. Schillings. La partitura d'orchestra conferma sempre più che lo Schillings fra i giovani è maestro nell'arte d'istrumentare, e lo studioso l'esaminerà non senza diletto.

Rheinberger Josef. — Op. 118. *Sechs zweistimmige Hymnen* mit Begleitung der Orgel.

N. 1. *Salve regina.*
N. 2. *Memorare.*
N. 3. *Quam admirabile.*
N. 4. *Inclina Domine.*
N. 5. *Ave maris stella.*
N. 6. *Puer natus im Bethlehem.* — Leipzig. Rob. Forberg.

È una nuova edizione di questi inni, nei quali la melodia scorre piacevole e dignitosa sempre, sebbene la cedano ad altre maggiori composizioni per organo del Rheinberger. Il testo è latino e tedesco.

Stein Richard H. — Op. 3. « *Aus meinem Leben* ». Zwölf kleine Tongedichte für P.forte zu zwei Händen. — Stuttgart. Verlag der Ebner'schen-Musikalienhandlung.

Stile ancora indeciso: vedremo in avvenire.

Zenoni Baldi. — « *T'amo* ». Romanza per canto e pianoforte. — Roma. Stabilimento Musicale Romano.

Op. 7. *Notturno,* per canto e pianoforte. — Milano. Carisch e Jänichen.

Zuschneid Karl. — Op. 59. *Metodische Studien* für Klavier.

Op. 60. *Zwei Impromptus* für Klavier. — Stuttgart. Verlag der Ebner'schen Musikalienhandlung.

Dei sei studî non tutti hanno sufficiente importanza tecnica; musica onestamente scritta, ma che per invenzione non emerge dalla mediocrità.

Autori antichi.

Bach J. S. — *VI Brandenburgische Konzerte.* Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen, von Ernst Naumann. — Leipzig. Breitkopf und Härtel.

Invenzioni a due ed a tre voci, *Partite* rivedute, con note illustrative e l'analisi della forma da Bruno Mugellini. — Milano. G. Ricordi.

Se è ovvio insistere sul valore dell'opera d'arte e sulla buona idea del volgarizzamento, raccomandiamo le coscienziose trascrizioni del Naumann anche come mezzo di studio grazie ai particolari di tecnica che presentano.

Bruno Mugellini ci dà due nuovi volumi della sua edizione illustrativa delle opere per cembalo di Bach, fra cui le *Invenzioni* sono di primissima importanza nel programma didattico del pianista. Chi confronti la presente edizione con quella del Busoni, ad esempio, condotta coi medesimi intendimenti, riconoscerà ed apprezzerà quanto di proprio vi ha messo il nostro revisore; e l'esame istruttivo per gli studiosi riesce pur onorifico pel chiaro professore di Bologna; il quale nulla dimentica in riguardo al modo d'esecuzione legato e staccato — a differenza di molti commentatori; in generale egli tende piuttosto al legato e ad un fraseggiare più ampio. Il volume delle *Partite* contiene la prima, la seconda, la terza e la sesta, oltre l'*Ouverture secondo lo stile francese.* E per concludere vorremmo augurarci che il Mugellini ampliando il disegno primitivo voglia nei successivi volumi darci l'edizione completa di Bach, ed ogni pianista l'accoglierà volentieri nella sua biblioteca.

Fasch, Joh. Friedr. — *Trio in A-moll* für 2 Violinen und Violoncello. — Leipzig. Breitkopf und Härtel.

Fa parte della raccolta d'antica musica da camera, edita da Hugo Riemann, sotto il titolo « *Collegium Musicum* ». Basterebbe questo *Trio* a dirci qual nobile musicista fosse il Fasch e a far rimpiangere che poco sia rimasto della sua produzione. Nè sapremmo raccomandarne la lettura abbastanza.

Händel G. F. — Op. 1. N. 5. *Kammersonate* für Flöte mit Cembalo bearbeitet von Max Seiffert. — Leipzig. Breitkopf und Härtel.

Ai dilettanti di flauto rassegnati alle trascrizioni siam lieti di segnalare questa edizione che mira alla pratica dell'esecuzione: pagine d'adorabile ingenuità, quale Händel possiede.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

INDICE DELLE OPERE RECENSITE

INDICE ALFABETICO